326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 14 BUCUREȘTI Nr. 4

1969

8088/4

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F. 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumaine, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 14 **1969** **Nr. 4**

SUMAR

STUDII

Pag.

AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ştefăniţă — povestitoare şi pictoriţă „cu acul" 253

DUMITRU POP şi OLGA NAGY, Arta povestitului şi vîrsta povestitorilor 263

NICOLAE ROŞIANU, Formule finale în basm 271

VIORICA NIŞCOV, Variante germane din „Kinder- und Hausmärchen" şi variante româneşti la tipurile ATh. 410, 130 şi 120 295

STANCA FOTINO, Modelare în basmul fantastic 315

NOTE ŞI RECENZII

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877 — 1968) 331

Folclor literar, vol. I, Universitatea din Timişoara, Timişoara, 1967 (*Al. Dobre*) 333

ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş*, 2 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968 (*Ligia Birgu Georgescu*) . . 335

TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri*, Oradea, 1968 (*Gheorghe Petrescu*) 337

8088

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 14 1969 nº 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

AL. I. AMZULESCU, Elisabeta Ştefăniţă — conteur et peintre « à l'aiguille » 253
DUMITRU POP et OLGA NAGY, L'art narratif et l'âge des conteurs 263
NICOLAE ROŞIANU, Formules finales dans les contes 271
VIORICA NIŞCOV, Variantes allemandes de la collection Grimm KHM et variantes roumaines des types ATh. 410, 130 et 210. 295
STANCA FOTINO, Modèles mathématiques dans le conte fantastique 315

NOTES ET COMPTES RENDUS

GEORGE SBÎRCEA, Tiberiu Brediceanu (1877—1968) 331
Folclor literar (Folklore littéraire), vol. I, Université de Timişoara, Timişoara, 1967 (*Al. Dobre*) 333
ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş* (Littérature populaire de Maramureş), 2 vol., Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (Ligia Bîrgu Georgescu) 335
TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece şi melodii de joc de pe Crişuri* (101 chants et mélodies de danse de la région des Criş), Oradea, 1968 (*Gheorghe Petrescu*) 337

https://biblioteca-digitala.ro

ELISABETA ŞTEFĂNIŢĂ — POVESTITOARE ŞI PICTORIŢĂ „CU ACUL"

AL. I. AMZULESCU

Cercetarea de teren prilejuieşte uneori clipa fericită a descoperirii unor „cazuri" interesante de personalităţi creatoare, cu remarcabilă originalitate, care compensează banalitatea rutinei cenuşii a purtătorului mediocru, mai curînd amator neînsemnat şi palid re-producător cotidian, de folclor. În aceste mai rare prilejuri, cercetătorul se află nemijlocit în faţa „izvorului pururea reîntineritor" al artei populare.

În cursul ultimelor investigaţii pentru alcătuirea monografiei zonale a folclorului muscelean, la capătul a peste zece ani în care deplasările pentru culegeri au alternat cu transcrierea, studiul şi redactarea pentru tipar a materialelor culese, trecînd într-o zi din luna martie 1966 pe o stradă lăturalnică din oraşul Cîmpulung, atenţia mi-a fost atrasă de un fel neobişnuit de covoare ce se aflau expuse la soare în curtea unei modeste gospodării. Coloritul viu şi variat şi mai cu seamă „desenul" şi compoziţia acestora m-au determinat să mă opresc pentru a le cerceta mai de aproape. O femeie măruntă, timidă, cu chipul palid, dar cu privire vioaie — stăpîna casei — , m-a întîmpinat cu bunăvoinţă, explicîndu-mi îndată că era vorba de opera ei. Era Elisabeta Ştefăniţă, în vîrstă de 60 de ani, mîndră fără înconjur de cei zece copii ai săi (ca şi de „brevetu" onorabil de „Mamă Eroină" pe care îl păstrează înrămat pe unul din pereţii camerei de oaspeţi ai casei sale).

La data aceea luam astfel cunoştinţă de covoarele : *Genoveva*, *Gruia lu' Novac* şi *„Istoria românilor"*. La cercetarea din iulie 1966, colecţia sporise între timp cu *Manole*.

Cele patru lucrări (şi cele realizate ulterior sau încă în curs de elaborare) reprezintă un specimen tipic, spontan, de „artă naivă" cu rădăcini adînc înfipte în lumea cărţilor populare de colportaj, a baladei şi legendei tradiţionale-orale, strîns împletite în „orizontul cultural" al creatoarei cu unele cunoştinţe elementare de istorie şi în totul amestecate şi puse în operă de o vibrantă sensibilitate emotivă, care „trăieşte" aievea amalgamînd „naraţiunea" cu realitatea înconjurătoare. Orizontul cultural redus, ca şi cercul îngust al realităţii şi al experienţei nemijlocite sînt în asemenea cazuri mai grăitoare prin adîncimea şi vigoarea trăirii artistice decît prin spaţiul — cultural şi fizic — atît de mărginit pe care îl cuprind.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 253–262, Bucureşti 1969

https://biblioteca-digitala.ro

Răsfoind, mai mult la întîmplare, spre pildă cartea-album *Das naive Bild der Welt* [1], care înfăţişează un şir de creatori şi de realizări din lumea artei naive, citim deocamdată următoarele : „Artistul naiv caută mai puţin o dispută cu formele obiectelor, el caută obiectele înseşi : între reprezentare şi realizare se ridică pentru el mai puţin probleme estetice şi mai curînd unele tehnice. În artistul naiv trăieşte unitatea dintre realitate şi reprezentare imaginativă, o relaţie a identităţii, aşa cum o concep copiii şi primitivii, o inconştienţă care nu face deosebire între închipuire şi existenţă" [2].

Iar mai departe : „Copilul vede cu ochii săi, care au puterea razelor Röntgen, prin pereţi şi haine, prin tot ce separă în mod artificial, şi dă formă la ceea ce se află întreţesut şi trăieşte ascuns ... El schimbă proporţiile după propria sa măsură, corespunzător principiului ordonării arhaice între mare şi mic, exterior şi interior" [3].

Sărăcia şi simplitatea experienţei fizice şi culturale creează aşadar — în cazul artei naive, ca şi în cazul artei infantile — exploziv, dobîndind zugrăvirea neprihănită a lumii cu candoarea unor ochi îngereşti, dar cu îndemînarea meşterului înnăscut. Din imboldul celei mai desăvîrşite spontaneităţi şi sub semnul pornirii lăuntrice care cere cu orice preţ drept de exprimare, artistul naiv dă curs nestingherit jocului minunat al ficţiunii creatoare, răspunzînd necesităţii eliberării prin întruchiparea, relativ stîngace, a unor imagini conturate în linii, proporţii şi culori uneori ciudate, adesea surprinzătoare, dar mai totdeauna pline de un farmec inefabil.

„În felu picturii", „o pictură cu acu" — se străduieşte şi izbuteşte să explice concis Elisabeta Ştefăniţă modalitatea artei sale. „O ambiţie a mea", „numai dîn ideie şi dîn gîndu meu". ...

Într-adevăr, covoarele sale sînt tot atîtea pînze zugrăvite *cu acul* „în felu picturii", adevărate tablouri cu totul originale, ieşite de sub mîna inventivă a unui meşter neastîmpărat din popor, cu desăvîrşire naiv, autodidact.

Mezină între cinci fraţi şi patru surori, Elisabeta Ştefăniţă s-a născut la 15 august 1905, în comuna Stoieneşti-Argeş. Tatăl său, Ioniţă Creţu, a fost — se pare — un om întreprinzător (decedat în 1953, la vîrsta de 92 de ani) ; mama, născută Ecaterina Briceag — casnică. A învăţat primele trei clase elementare în şcoala sătească, la învăţătorul Mihai Neguleţ, căruia Elisabeta îi păstrează şi acum neştearsă amintire, mai cu seamă pentru lecţiile în care acesta i-a sădit în suflet, sub aura legendei, dragostea de patrie şi de eroii istoriei naţionale. În cursul evenimentelor primului război mondial, aflîndu-se în preajma zonei luptelor înverşunate de la

[1] Cf. Oto Bihalji-Merin, *Das naive Bild der Welt*, Köln, ed. M. DuMont, Schauberg, 1959.

[2] *Ibidem*, p. 19 — 20: „Der naive Künstler... sucht weniger eine Auseinandersetzung mit den Formen der Dinge, er sucht die Dinge selbst : Zwischen Vorstellung und Verwirklichung bestehen für ihn weniger ästetische, als vielmehr technische Probleme. Im naiven Künstler lebt die Einheit von Wirklichkeit und Bildvorstellung, eine Beziehung der Identität, wie sie auch bei Kindern und primitiven Völkern vorhanden ist, eine Unbewusstheit, die zwischen Abbild und Sein nicht unterscheidet".

[3] *Ibidem*, p. 24 : „Mit seinen Röntgenaugen sieht das Kind durch Wände und Kleider, durch alles künstlich Trennende und formt, was dahinter webt und lebt ... Es verschiebt dabei die Proportionen nach seinem eigenen Mass, dem Prinzip archaischer Ordnung von gross und klein, aussen und innen verwandt".

https://biblioteca-digitala.ro

Dragoslavele — Pravăț — Valea Mare, după ce a stat trei luni „între lupte", Elisabeta (pe atunci în vîrstă de 11 ani) a părăsit satul, refugiindu-se împreună cu familia mai întîi în comuna Stîlpeni, spre a se stabili în cele din urmă pentru totdeauna în orașul Cîmpulung, unde părinții și-au înjghebat casă nouă, între neamuri. S-a măritat la 22 de ani cu Ion Ștefăniță, astăzi „muncitor betonier, la blocuri". A născut 12 copii (zece în viață), de la care a dobîndit 12 nepoți. Avînd o familie atît de numeroasă, nu a plecat din Cîmpulung decît „ocazional", pentru a-și vizita în ultima vreme copiii, la Făgăraș, Călărași, Buzău, Sinaia și București. Devotată familiei și veșnic înglodată de treburile gospodărești, Elisabeta și-a petrecut zilele mai ales între piață și bucătărie, mergînd rareori la cinematograf ori la biserică, numai la marile praznice. (De la cinematograf i-au rămas puternic întipărite în amintire mai ales filmele „Amlet" și „O femeie necunoscută" ...) În puținele ceasuri de liniște, mai cu seamă în tinerețe, „se distra" citind cărți populare de colportaj (între care *Genoveva*, *Gruia lu' Novac*, *Corbea*) găsite „prin cunoștințe", în vecini. „Am citi' — spune Elisabeta — du pă la vîrsta de la doozeci și cinci de ani, asta iera distrarea mea, nu mă duceam la cinematograf, niji la nunți, niji la mort, nicăieri. Citeam în casă, mai mul' duminica, sîrbătoarea, pentru că zi de lucru aveam foarte mult ocupație cu creșterea copiilor, cu făcut în casă gospodăria ... ". Pe de altă parte și mediul lăutăresc, în preajma căruia a trăit, i-a cultivat și întreținut oarecum interesul pentru tematica narativă a baladei populare (din care își amintește „sigur" de *Corbea*, *Scorpia*, *Radu lu' Anghel* ...).

Între timp, acul i-a fost veșnic la îndemînă : „Obijnuiam foarte mult cusătura, io fără ac nu stiteam, ca să nu cos. To'deauna mi-a plăcut acu, dă cîn' m-am pomenit ieu!..."

După ce în copilărie cosea „rochițe de păpuși", a lucrat mai tîrziu „cămăși naționale" cu fluturi și mărgele pentru frații ei.

A deprins meșteșugul lucrului în casă, firește, de la mama sa : „Mama mea cosea, mama mea țesea, alegea și la vîrsta de șapte ani am intrat în război și-am începu' să țăs și s-aleg. Știu lucru cum trebuie !"

Mergînd prin anul 1958 în vizită la fiica ei, în orașul Făgăraș, a avut prilejul să vadă cum femeile din partea locului își înfrumusețau interiorul casei prin cusături reprezentînd modele florale. Se pare că de acolo i-a încolțit în suflet dorința de a depăși modelele făgărășene „pictînd cu acul" o tematică mai bogată decît simpla împodobire a pînzei cu flori.

În cursul mărturisirilor sale, atît în cazul amintirilor din copilărie despre lecțiile de istorie ale învățătorului Neguleț, cît și cu privire la cărțile citite în tinerețe, revin stăruitor cuvintele „impresie", m-a impresionat", „pasiunea mea" („... și ieu de multe ori rămîneam așa c-o impresie că iera foarte grozav de fap' !").

Așa se face că, revenind la casa ei, și-a pus în gînd să încerce să coase pe pînză mai întîi povestea Genovevei. („Io rămăseserăm cu gîndu de la Genoveva, de patima iei ... ")

Primul „subiect" îi stătea obsesiv în față, iar motivarea lucrului urmează de la sine : „Ca amintire, și să rămînă la nepoți ; amintiri nepoților, din poveștile pă care le cunosc ieu !"

Astfel a început să lucreze, în iarna anului 1958 („numai dîn ideie și dîn gîndu meu").

https://biblioteca-digitala.ro

I. În cursul primelor luni ale anului 1959, „cam din iarna pînă-n primăvară", lucrînd mai cu seamă în timpul nopții („noaptea, nu dorm dă multe ori pîn' la patru dimineața") a zugrăvit mai întîi povestea romantică și duioasă a Genovevei [4].

„Fără nici un desemn. Încep și cos ceia ce ie-n capu mieu" — explică Elisabeta. Lucrează într-o tehnică foarte simplă. Drept canava și-a ales o pînză obișnuită, industrială (preferabilă sacului, care scămoșează și rupe firul colorat al cusăturii). „În urma acului; iau foarte puțin din material [împungînd cu acul] și viu cu firu mai mult pă dasupra".

Pentru realizarea poveștii Genovevei a folosit fir de mătase, dar întîmpinînd greutăți în găsirea și cumpărarea mulineului a adoptat pentru celelalte lucrări, care au urmat, o soluție mai practică și mai economicoasă: fire de lînă recuperate din costumașele uzate ale bogatei sale pleiade de nepoți (în parte vopsite spre a obține nuanțele dorite).

„Întîi lucrez toate figurile; pă urmă viu cu umplutura, cîmpu, pă urmă-ncep să umplu restu, rezerva locului tot".

Remarcabil e însuși procesul de creație a compoziției, care se desfășoară după legile celei mai desăvîrșite oralități. Întocmai ca în cazul realizării cîntecului și a povestirii populare tradiționale, cusătoreasa Elisabeta Ștefăniță creează în deplină spontanietate, fără însemnarea vreunui plan sau desen prealabil. Avînd „din capu locului", „dă la-nceput *în minte*" tema sa, lucrează „ca să intre tot ce mi-a foz' mie-n gînd" — după cum creatoarea încearcă să explice simplu modul de elaborare a pînzelor sale.

„Dîn cititu cărții și dîn chinu iei [al Genovevei]" s-a inspirat înduioșîndu-se adînc de soarta tristei castelane prigonite, sălbăticită în întunecimi de codru împreună cu fiu-i iubit, „Măria Sa puiul pădurii", a cărui soartă urgisită a mișcat cîndva și pana măiastră a lui Mihail Sadoveanu ...

Pentru a încredința însă „picturii" sale povestea, transferînd legenda romanțată dintr-o artă de succesiune (narațiunea) într-o artă a simultaneității (tabloul), cu păstrarea evidentă a caracterului narativ al subiectului, Elisabeta încearcă un proces interesant de analiză și fărîmițare a narațiunii, selecționînd unele momente esențiale (scene și figuri), din a căror distribuire în cîmpul pînzei ajunge să recompună sugestiv însăși desfășurarea narativă.

Lăsînd la o parte problemele de tehnică picturală, privitoare la proporții și culoare, și observînd mai ales — ceea ce e mai strîns legat de natura narațiunii populare — compoziția narațiunii picturale a Elisabetei, mulțimea de păsări, animale, și mai cu seamă florile și verdeața care au năpădit din belșug în „cîmpul" pînzei cusute, sugerează din plin poala deasă a codrului, care a copleșit cu abundența vegetației și faunei sale mirifice drama oropsitei Genoveve, schițată esențial între cei doi poli ai desfășurării acesteia; în stînga castelul, cu scena despărțirii emoționante a soților, în dreapta scena regăsirii Genovevei în peșteră, adăpostindu-și odrasla cu părul bogat crescut în sălbăticie și avînd în preajmă căprioara salvatoare ...

Cîmpul covorului e încadrat în rama unui „ghienar" de maci, reflex al impulsului de a lucra dobîndit din contactul cu florile pînzelor făgărășene.

[4] Dimensiunile pînzei, 1,46/0,85 m.

https://biblioteca-digitala.ro

„Genoveva" i-a deschis gustul şi a constituit exerciţiul care a asigurat-o că putea da expresie plastică satisfăcătoare naraţiunilor care i-au rămas de mult „în gînd", din cursul vechilor lecturi.

II. „Pe Gruia [5] l-am făcut imediat după ce l-am terminat pe Genoveva". — explică Elisabeta. Cinci-şase luni i-au fost de ajuns. În depănarea sinceră a mobilului psihologic care a prezidat elaborarea acestei pînze, Elisabeta — ea însăşi mamă prin excelenţă — afirmă: „Pă mine m-a impresiona' mai mul' mă-sa!..."

Povestea novăcească, mult prelucrată în cărţile de colportaj, de unde a cunoscut-o, a înglobat prin aglutinare şi tema „Ilincuţa Şandrului" — aceasta devenită sora viteazului Gruia.

Compoziţia pînzei desparte oarecum printr-o diagonală aplecată de la stînga spre dreapta: în stînga casa însorită a Şendrulesei, cu turcii chinuind amarnic, la văpaia focului aprins, pe nefericita mamă, care păstrează, în ciuda supliciului păgînesc, secretul ascunzişului fiicei sale. „Turculeţul mititel" şi iscoditor, care a descoperit însă ascunzişul fetei în simulacrul de mormînt

...în grădină,
Sub o tufă de sulfină,

se pregăteşte să sară gardul grădinii. În „cîmpul" de jos, închipuind de această dată apa Dunării, pluteşte şuie corabia în care turcul ciubucgiu duce în cele din urmă în captivitate pe Ilincuţa legată. În dreapta diagonalei, Gruia, viteazul frate al Ilincuţei, în costum alb ţărănesc, iar mai sus bătrînul Novac, cu cojocel de culoare închisă, zboară copilăreşte şi vitejeşte cu paloşul capetele turcilor, în livada cu arbori stilizaţi ...

În elaborarea pînzei sale, creatoarea dă curs aceluiaşi procedeu de analiză a naraţiunii şi de selecţie a unor momente esenţiale ordonate între polii naraţiunii — începutul tragic şi finalul luminos al poveştii novăceşti.

„Cîmpul" pînzei apare încă înconjurat de „ghienarul" ghirlandei florale, care va lipsi din lucrările următoare.

III. „Istoria românilor", a treia compoziţie a Elisabetei [6], s-a născut — după mărturisirea ei — „cînd a plecat băiatu militar".

Cuprinsă de febră creatoare, momentul plecării sub arme a odraslei iubite îi impunea — se pare — Elisabetei o meditaţie gravă asupra ceasului de bărbăţie a fiului, ajuns la vîrsta vredniciei oştene, demn de a purta pe umerii săi o părticică din tradiţia legendară a vicisitudinilor şi vitejiilor istoriei naţionale. Arzînd de dorul fiului îndepărtat de privegherea părintească, Elisabeta simţea nevoia imperioasă de a-şi pune pe pînză gîndurile trezite de frenezia momentului, în acelaşi timp eroic şi intimist. „Dacă coseam — explică Elisabeta — ştiam că mă calmez. A dura' vr-o şeapte luni".

Pînza concepută în această împrejurare este o veritabilă suită de momente narativ-meditative, care se desfăşoară între întunericul legendei eroice á trecutului istoric de patimi şi luptă naţională şi lumina senină a anilor contemporani ai ctitoriei de ţară nouă.

---

[5] Dimensiunile pînzei, 1,90/1,45 m.
[6] Dimensiunile pînzei, 2,23/1,38 m.

https://biblioteca-digitala.ro

Compoziţia pînzei cuprinde mai întîi, în două treimi din stînga spaţiului lucrat, oarecum pe două coloane următoarele scene şi momente legendar-istorice (în ordinea înşiruirii lor de sus în jos) :

I-a Coloană (începînd din stînga-sus)

1. Legenda bătrînei tătăroaice care încearcă să azvîrle în cuptorul aprins o tînără captivă, îndemnînd-o ademenitor :

— Ţup, fetiţo, pe lopată!

Dar fata dibace o înşală ea pe bătrînă spunîndu-i :

— Ţup, mătuşe, şi-mi arată!

În dreapta cuptorului încins, coboară în goană „ca pe coastele de la noi, pe muscele", căruţa mocanului, în care s-a ascuns fata isteaţă!

2. Martiriul lui Constantin Brîncoveanu şi al feciorilor săi, sub mîna nemilostivă a călăului şi sub privirea înverşunată a padişahului îndîrjit.

3. Stejarul din Borzeşti, cu două „scene" suprapuse :

a) spînzurătoarea micului moldovean, prieten de joacă al voievodului copil şi jurămîntul de răzbunare al junelui principe în faţa cetei de copii ;

b) (dedesubt) voievodul matur, călare pe cal alb, calcă în picioare hoarda năvălitoare a lui Mengli-Gherei.

Coloana a II-a

1. Centru-sus : din vîrful priporît al coastei, Vrîncioaia şi două fete ale sale sună amarnic din buciume chemarea la oaste a vrîncenilor, ce coboară în pîlc pe ponoare.

2. Dedesubt : martiriul lui Horia, Cloşca şi Crişan. (Horia e tras pe roată ; Cloşca e despicat în două de toporul călăului ; Crişan s-a spînzurat în închisoare cu nojiţele care-i flutură, stîngaci îngroşate, pînă la brîu.)

3. Jos : luptele de la Pravăţ — Valea Mare, a căror epopee Elisabeta a trăit-o aievea, în copilărie. (Se văd soldaţii pornind cu baioneta la atac ; de jos, urcă şerpuind drumul spre mauzoleul din coasta Mateiaşului ; în dreapta drumului stau, copilăreşte întinşi, ca spiţele unei roţi, duşmanii ucişi de căderea unui proiectil ...)

Coloana a III-a

E rezervată apoteozei istorice a contemporaneităţii.

1. Sus e Bucureştiul, cu blocuri şi plopi ; tricolorul fîlfîie festiv pe o faţadă.

2. Dedesubt-mijloc, într-o atmosferă însorită, s-a încins — văzută parcă din înălţime, cu personajele dispuse axial — Hora Unirii, avînd simbolic în mijloc stema ţării.

3. Mai jos, cîţiva pionieri oferă flori iubiţilor conducători.

4. Colţul din dreapta-jos schiţează, destul de sugestiv, arhitectonica nouă a Circului de Stat — considerată, probabil, tipică pentru noul gen de construcţii bucureştene —, sub conturul vag al unei uzine cu ferestre largi.

Privită global, întreaga aglomerare de personaje, scene şi momente apare ca o compoziţie-instantaneu plină de mişcare, amintind de departe stilul tablourilor lui Breughel şi Bosch ...

https://biblioteca-digitala.ro

„Istoria românilor" oferă sensibilităţii înflăcărate a unei modeste mame de ostaş destule elemente sugestive pentru a alcătui o pînză de o foarte complicată — dar bine ordonată — compoziţie.

De reţinut aceeaşi modalitate a construcţiei motivice a naraţiunii — de esenţă tradiţional-orală — , chiar dacă povestea se înşiruie de această dată cu mijloacele imagistice ale „picturii cu acul".

IV. Poate că cea mai valoroasă dintre pînzele Elisabetei e însă „Manole" (Legenda mănăstirii Argeş)[7], pe care a realizat-o „numai într-o lună dă zile", „începută din mai" 1966.

Elisabeta cunoştea desigur din copilărie povestea dramatică a vestitului Meşter şi a Anei (Vilaiei), sacrificată de constructorul erou şi de ceata perfidă a calfelor sale, spre a asigura, în cele din urmă, creşterea temeliilor mănăstirii. Drama soţiei Meşterului şi mamă a pruncului „Ivănel din legănel" constituia negreşit un subiect bogat de meditaţie creatoare pentru Elisabeta, de zece ori mumă duioasă a pruncilor pe care i-a odrăslit ...

Elisabeta mărturiseşte că gîndul de a porni la înjghebarea plastică a acestui subiect i-a venit, împrospătat sub impresia puternică pe care i-a pricinuit-o remarcabila recitare a baladei la televizor de către un foarte talentat elev de liceu din Rîmnicu Vîlcea, în cadrul seriei de emisiuni ale micului ecran „Dialog la distanţă" între regiuni!

Creînd această pînză, Elisabeta a găsit modalitatea unui farmec inefabil spre a sugera atmosfera încordată a legendei despre sacrificarea unei vrednice soţii şi mame pentru înălţarea unui locaş atît de luminos.

Aceeaşi analiză şi selectare spontană a momentelor narative tradiţionale, expuse însă de această dată într-o manieră — am zice — foarte modernă (cu răsturnarea cronologiei narative)!

Cetinile numeroase, ale brazilor presăraţi în cîmpul legendei pictate, ca nişte braţe întunecate clamînd durerea jertfei, sugerează puternic atmosfera funerară a sacrificiului legendar ...

Compoziţia cuprinde (privite de la stînga spre dreapta) următoarele scene şi momente narative:

1. Construcţia vestitului locaş, cu turlele răsucite în spirala lor caracteristică; în preajma zidului trebăluiesc zoriţi, cu uneltele lor, meşterii ceată; dintre cărămizile, de un roşu ostentativ, ale zidului, se zăreşte capul femeii sacrificate. Jos, în partea centrală a pînzei, susură izvorul fîntînii ivite la căderea meşterului-Icar ...

Cum se vede, creatoarea a început cu sfîrşitul, cu partea esenţială a naraţiunii, în care vibrează puternic compătimirea Elisabetei pentru soţia şi mama pecetluită în zid spre împlinirea măreţei opere arhitecturale.

2. Sus, în mijloc, Vilaia cu coadele fluturînd în vînt, purtînd în mînă coşul cu merinde, se luptă cu piedicile ce i se ridică în cale, zorind să ajungă la iubitul Manole ...

3. În continuare, spre dreapta, se află „micul ciobănaş, din fluier doinaş", ţinîndu-şi în preajmă dulăii şi oiţele. Pe el îl întrebase — la începutul baladei! — Negru vodă de ştirea acelui „zid părăsit şi neisprăvit", pe care voievodul şi meşterii săi îl căutau „pe Argeş în jos" ...

[7] Dimensiunile pînzei, 2,10/1,10 m.

https://biblioteca-digitala.ro

4. În colțul din dreapta-sus, Elisabeta a zugrăvit casa lui Manole și a Vilaiei : casa mare în față (mai jos) ; în fund, casa de toată ziua, prin a cărei ușă întredeschisă se zărește leagănul pruncului Ivănel, pe care mama sa nu-l va mai revedea ... În curtea din stînga, Elisabeta a închipuit, ca în orice gospodărie țărănească, o vatră pentru foc în aer liber, ba chiar și pe ... Grivei al oricărei case, priponit cuminte lîngă culcușul lui!...

5. Și pentru că, vizitînd cîndva, în trecere prin Curtea de Argeș, mănăstirea, Elisabeta a văzut improvizat în preajma mărețului locaș un mic colț zoologic (cu o căprioară, o vulpe, un urs), naivitatea naturalistă a cusătoresei a încadrat, la bifurcarea unor alei ce șerpuiesc stîngace spre colțul din dreapta-jos al pînzei sale — *O, sancta simplicitas!* —, mica rezervație zoologică!

„Plăsmuirile lor ciudate și simple — citim iarăși în *Das naive Bild der Welt* — stau în afara disputelor spirituale ale artiștilor profesioniști. Adevărații pictori ai naivității creează nepăsător și spontan, din îndemnul inimii. Naturaletea nativă și poetica nemijlocire apar îmbucurătoare prin sinceritatea inspirației și fantasticul inconștient al visurilor lor ... În toate curentele și încercările mijește însă viața. «Marele realism », adevărata naivitate, este înrădăcinat în baza originară a existenței. Nu numai simplitate decorativă, nu numai primitivitate narativă ci și infinita bucurie de a descoperi, și plasticizarea plină de fantezie, acestea sînt însușirile picturii naive" [8].

Pictînd cu acul, Elisabeta Ștefăniță nu face cu nimic excepție de la atare considerații — atît de adecvate — ale criticii de artă.

Iar dacă astfel Elisabeta Ștefăniță se dovedește întru totul un artist naiv ca atîția alții, este totuși de subliniat încă o dată puternicul filon folcloric narativ din lumea legendei și a baladei, din care izvorăsc cele mai multe și mai izbutite dintre reprezentările sale plastice.

Structura compozițională a fanteziilor sale coloristice, alcătuite în suită de motive, a păstrat adînc întipărite coordonatele specifice stilului narațiunilor orale de tot felul. Înlănțuirea motivelor e neîncetat variabilă, basmul, legenda sau balada păstrîndu-și însă de fiecare dată unitatea narativă fundamentală (valabilă cel puțin pentru o anume epocă, sau un anume mediu zonal și social). Am subliniat la loc potrivit tendința manifestă a Elisabetei Ștefăniță de a sparge narațiunea orală în motive, spre a o recompune selectînd ceea ce i se pare esențial pentru alcătuirea narațiunii sale „cu acul". Răsturnarea firului narativ e de cele mai multe ori determinată de nevoia de a scoate pregnant în față și a sublinia vădit motivul (scena, momentul) care, avînd o tangență preferențială cu condiția ei afectivă — înainte de toate de Mamă —, a făcut-o să vibreze „impresionînd-o" în chip deosebit.

---

[8] Cf. Oto Bihalji-Merin, *op. cit.*, p. 34 : „Ihre wunderlich-einfältigen Gebilde stehen ausserhalb der geistigen Auseinandersetzungen der Berufskünstler. Unbekümmert und spontan schaffen die wahren Maler des Naiven aus dem Drang ihres Herzens. Ihre Urwüchsigkeit und poetische Unmittelbarkeit erfreuen durch die Aufrichtigkeit ihrer Eingebung und die unbewusste Phantastik ihrer Träume ... In allen Strömungen und Versuchen keimt jedoch Lebendiges. Das „Grosse Reale", das wirklich Naive, wurzelt im Urgrund der Existenz. Nicht dekorative Einfalt allein und nicht erzählerische Primitivität allein, sondern die unendliche Freude am Entdecken und die phantasievolle Bildhaftigkeit sind die Eigenschaften der naiven Malerei".

https://biblioteca-digitala.ro

Este de asemenea de menţionat o anume curăţenie etică, a înclinării vizibile către o tematică de înaltă noblețe morală : vicisitudinile dramei romantice a unei soţii şi mame oropsite de impostură şi perfidie — Genoveva ; drama unei mame care se lasă schingiuită spre a-şi salva fiica de poftele cotropitorilor, răzbunată de vitejia fiului şi a soţului — Ilincuţa şi Novac ; lecţia de patriotism fierbinte pe care o zugrăveşte confabulînd pe temele istoriei naţionale — din care nu lipsesc, iarăşi la loc de frunte, dramele cu răsunet familial : peripeţiile fetei din popor captive, oropsită de bătrîna tătăroaică ; Vrîncioaia, fiicele şi fiii săi ; Brîncoveanu şi feciorii săi ; drama copiilor moldoveni în preajma stejarului din Borzeşti ; pionierii şi conducătorii ; drama sacrificiului devotat al Vilaiei — vrednică soţie a neînduplecatului Manole şi mama lui Ivănel...

Un puternic patos epic (care nu e lipsit de o undă retorică) şi o fină vibraţie lirică constituie plămada psihologică în care tematica preferenţială a Elisabetei evoluează între unele întunecimi dramatice şi seninătate, înainte de toate etică şi eroică ...

Înscriindu-se spontan pe linia bogatei tradiţii a cusătoreselor anonime medievale de odoare bisericeşti cu scene rituale şi a meşterilor iconari ori zugravi de biserici, Elisabeta Ştefăniţă păstrează profunde legături cu tradiţia folclorică laică şi încearcă de fapt, în limitele artei sale naive, o formulă nouă de promovare şi de evoluţie a tradiţiei folclorice cu alte mijloace decît cele obişnuite (povestire, cîntec bătrînesc etc.).

Ca toţi marii artişti înnăscuţi din popor, ingenuitatea şi simplitatea artei sale urcă din tradiţie, dezvoltîndu-se spontan, sub semnul celei mai incontestabile originalităţi.

Naraţiunea picturală a unei femei simple, din popor, e însă doar o altă faţă, inovatoare, a naraţiunii populare celei mai autentice [9].

---

[9] Deşi am cunoscut şi cercetat încă din anul 1966 creaţia Elisabetei Ştefăniţă, am zăbovit de a face publicitate în jurul ei, din dorinţa de a o ţine încă o vreme la adăpost de unele insistenţe şi amestecuri nedorite, care ar fi putut — eventual — schimba puritatea iniţială şi spontaneitatea peisajului sufletesc al artistei muscelene.

Între timp, am păstrat cu ea legătura prin corespondenţă, urmărind cu discreţie evoluţia sa firească.

Se pare că preocupările vieţii cotidiene şi unele necazuri ivite în familie au făcut-o să lucreze de atunci doar o pînză mai însemnată, pe care a gîndit-o drept „Istoria Cîmpulungului".

Recent, am considerat că era timpul să încerc *un experiment*. Din dorinţa de a studia reacţia Elisabetei la o tematică umoristică şi satirică, într-o scrisoare din luna februarie a.c., i-am sugerat să mediteze asupra eventualităţii de a crea o pînză pe tema Năzdrăvăniilor lui Păcală. Citez, cu totală fidelitate, din răspunsul primit (datat 8 martie 1969) : „... vă comunic căci am început povestea lui Păcală pe care coprinde un frumos colorit. Eu lu crez fără în cetare. Dar mai am în că o părere să mai fac cîteva mai mic[i] pe care să coprindă : ceva mai interesant judecata Boerului cu Ion. Altul cu Corbea la închisoare cînd ea spus lui Vodă să rămînă sînătos căci el luase pe maicăsa pe cal şi sărise zidurile, şi dă că aşi avea timp să fac pe Gruia la închisoare şi tasău Călugăr ear turci[i] a dunând galbeni[i] de pe jos cei aruncase Novac şi turci[i] se băteau între ei ear Novac şa lăpădat vejmintele de Călugăr şi am ceput lupta prin ei şi gruiea liber. Cred că nu are să ne pună nimeni pedică ... Eu lu crez acum la păcală că să l termin ... ".

Faţă de entuziasmul ei cam pripit, i-am recomandat Elisabetei să încerce realizarea tuturor proiectelor sale, fără însă a se grăbi !

În aşteptarea noilor lucrări, am socotit că era timpul ca publicul să ia cunoştinţă de prima etapă (spontană) din opera Elisabetei Ştefăniţă.

Îmi propun să continuu cercetarea şi să revin cu noi consideraţii asupra acestui caz, la timpul potrivit.

https://biblioteca-digitala.ro

ELISABETA ŞTEFĂNIŢĂ — CONTEUR ET PEINTRE « À L'AIGUILLE »

Elisabeta Stefăniţă, une modeste femme de Cîmpulung, département de l'Argeş, née en 1905 au village de Stoïeneşti, mère de dix enfants, a commencé, en 1959, à broder sur la toile, divers sujets empruntés aux chants héroïques et aux légendes historiques qu'elle savait depuis son enfance, ou pour les avoir lues dans sa jeunesse dans les romans populaires qui se vendaient alors dans les foires. Ce sont en fait de véritables dessins « à l'aiguille », destinés, à titre de souvenir, à sa nombreuse descendance. Elle travaille surtout pendant les longues soirées d'hiver, sans aucune esquisse ou modèle préalables, en suivant simplement le libre cours de son imagination de conteur improvisé. Comme un détail piquant, précisons qu'elle utilise, pour la variété des couleurs nécessaire à ses toiles, des fils de laine tirées de vêtements usés de ses douze petits-enfants.

L'analyse descriptive de ces compositions picturales (notamment les toiles : *Le conte de Geneviève*, *Les prouesses de Novac*, « *L'histoire des Roumains* », *La légende du Monastère d'Argeş*) met en lumière la spontanéité de l'inspiration et la simplicité de « l'art naïf » de E. Stefăniţă, comme un phénomène, pour ainsi dire, tout à fait «oral » car en effet, d'après ses broderies, elle est un véritable conteur. Ces fantaisies plastiques ne sont que de nouvelle et originales « variantes » des genres traditionnels (ballades, légendes, contes et romans), de nouvelles suites de « motifs » narratifs, enchaînés et combinés d'une manière tout à fait personnelle, grâce au sens héroïco-lyrique remarquable et à la sensibilité artistiques toute particulière d'une âme simple, douée, cependant, d'une verve créatrice essentiellement folklorique. D'autre part, la candeur enfantine, et parfois même maladroite, de ses broderies confère un charme irrésistible aux scènes de ces contes qui sont si admirablement évoquées de cette manière.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 1. — Gruia lu' Novac.

Fig. 2. — Manole.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ARTA POVESTITULUI ŞI VÎRSTA POVESTITORILOR

DUMITRU POP şi OLGA NAGY

Din cercetările întreprinse de Secţia de etnografie şi folclor din Cluj, în zona văii Gurghiului, se desprinde cu evidenţă ponderea deosebită pe care o are aici, în contextul general folcloric, proza populară. Se poate afirma cu deplină siguranţă că ne găsim într-una dintre cele mai vitale şi mai interesante vetre ale povestitului românesc contemporan. Povestitul are în satele din Gurghiu un caracter oarecum de masă; îl întîlnim astfel în rîndurile bărbaţilor şi femeilor, ţăranilor, păstorilor şi muncitorilor, bătrînilor şi copiilor. Caracterul viu al fenomenului, precum şi complexitatea lui, ne-a prilejuit unele concluzii de valabilitate mai largă, de natură să corecteze sau să nuanţeze numai unele opinii curente în legătură cu problema povestitului.

Paralel cu culegerea prozei populare, cu care prilej am înregistrat pe bandă de magnetofon 715 piese, ceea ce reprezintă doar o parte din întregul repertoriu stabilit de noi în localităţile cercetate (Jabeniţa, Caşva, Hodac, Toaca, Ibăneşti, Ibăneşti-Pădure, Glăjărie), ne-a reţinut în mod special atenţia personalitatea celor mai reprezentativi exponenţi ai acestui domeniu al folclorului. Am insistat asupra faptului cu scopul de a înţelege mai bine atît materialul comunicat de ei, cît şi importanţa ce le revine în însăşi existenţa şi viaţa prozei populare. Referindu-ne la acest ultim aspect al lucrurilor, se impune să subliniem existenţa, în rîndurile informatorilor, cu care am lucrat, a unei adevărate tipologii de povestitori, foarte variată nu numai sub raportul talentului, ci şi al temperamentului artistic, al ocupaţiei, gradului de cultură, aderenţă la tradiţie, mediu de ascultători etc.

Din studiul nostru de mai largă întindere, în care ne ocupăm cu povestitorii din zona văii Gurghiului, prezentăm în cele ce urmează un fragment privind o problemă puţin cercetată pînă acum şi care depăşeşte interesul pur teoretic: care este vîrsta cea mai propice povestitului, vîrstă la care interpreţii poveştilor se realizează esteticeşte şi practică repertoriul cel mai întins?

Nu vom încerca să stabilim aici cum şi graţie căror împrejurări s-a acreditat opinia potrivit căreia poveştile populare sînt apanajul bătrînilor. Opinia aceasta îşi are în orice caz punctul de plecare în începuturile

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 263–269. Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

curentului folcloristic şi s-a menţinut pînă astăzi, chiar dacă nu a alcătuit obiectul unui studiu anume care să încerce să o argumenteze; este, s-ar putea spune, o părere curentă, deplin încetăţenită şi în afară de orice discuţie. Ea s-a putut forma şi menţine datorită, între altele, faptului că povestitul este prezent în general în casele unde există copii, chiar dacă în cadrul satului fenomenul la care ne referim este în declin. Şi, cum în aceste case povestitorii obişnuiţi sînt bunicii, fenomenul a fost pus mai ales pe seama lor. Nu acesta reprezintă însă povestitul propriu-zis şi nu la acesta se referă cei care au pus în circulaţie şi au susţinut teza. Dégh Linda, de exemplu, într-un studiu privitor la povestitori şi ocaziile de povestit afirmă: „Cu foarte rare excepţii [...] cei care povestesc basme sînt bărbaţi şi femei în vîrstă. Au de obicei 60 — 80 de ani" [1]. După părerea ei „prestigiul povestitorului [...] reclamă [...] însuşiri care presupun o vîrstă mai înaintată (anume: mai multe cunoştinţe decît publicul, mai multă experienţă, o poziţie impunătoare)" [2]. Dar tot autoarea afirmă: „E într-adevăr posibil să fie eronată presupunerea noastră că povestitul ar necesita o oarecare vîrstă. Căci în cazărmi şi sălaşuri de tineri nu prea puteau fi bătrîni, iar povestitul se învaţă cel mai intensiv în tinereţe" [3].

Cercetările făcute de noi în satele văii Gurghiului ne-au dus către o altă concluzie decît cea încetăţenită, concluzie pe care încercăm să o formulăm succint în cele ce urmează.

Potrivit constatărilor noastre, principalii deţinători şi purtători ai patrimoniului prozei populare se recrutează în special din rîndurile generaţiei de mijloc (40—55 ani). Materialul înregistrat de noi, precum şi informaţiile culese sînt concludente în acest sens. Piesele adunate de la povestitorii amintitei generaţii reprezintă, din punct de vedere cantitativ, aproximativ două treimi din totalul de piese culese. Ceea ce este şi mai important e faptul că producţiile comunicate de interpreţii acestei categorii se încadrează în repertoriul activ al zonei, spre deosebire de celelalte, care au putut fi înregistrate de multe ori numai la insistenţele noastre; unele dintre acestea nu au mai fost povestite de 10 — 20 de ani. Astfel Bozon Suceava (68 ani, Ibăneşti), deţinătorul de odinioară al unui repertoriu foarte bogat, precizează că din anul 1950, de cînd a încetat să mai lucreze la pădure, nu mai povesteşte decît întîmplător, deoarece nu mai are la îndemînă mediul uman căruia îi plăcea să-i povestească şi pentru care îşi specializase oarecum creaţiile (e vorba de mediul exploatărilor forestiere, foarte bine reprezentat în zonă). Vasile Man (71 ani, Toaca) mărturiseşte, de asemenea, că de circa 25 de ani, de cînd nu mai este cioban, nu mai povesteşte, pentru motivul că nu-i place să povestească copiilor; singura ocazie ce i se mai oferă din cînd în cînd este desfăcatul porumbului. Vasile Petra (68 ani, Toaca), unul din cei mai buni povestitori ai satului său, spune că povestea la pădure, seară de seară. Din anul 1935, însă, de cînd, din cauza pierderii vederii, a părăsit lucrul la munte, nu mai povesteşte, pentru că „n-am cui, că nu mă mai duc la lucrări". În realitate, informatorul nostru mai poate fi auzit din cînd în cînd pe la şezători.

[1] Dégh Linda, *Märchen, Erzähler und Erzählgemeinschaft.* Dargestellt an der ungarischen Volksüberlieferung, Berlin, 1962, p. 167. Ceea ce se impune să precizăm este că afirmţia aceasta i-a prilejuit-o autoarei investigarea unor medii folclorice în care povestitul viu dispăruse, bătrînii fiind singuri deţinători — pasivi şi ei — ai vechiului repertoriu de proză.

[2] *Ibidem,* p. 168.

[3] *Ibidem,* p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro

Rezultă din cele cîteva exemple date aici, la care s-ar putea adăuga numeroase altele, că povestitori de prestigiu odinioară , de la o anumită vîrstă, au încetat să-şi mai exercite cu aceeaşi asiduitate şi forţă funcţia lor, o dată cu retragerea din activitatea şi din mediul în care s-au format şi s-au afirmat ca povestitori. Lumea satului îşi aminteşte de ei ca de nişte povestitori buni, dar intrînd în legătură cu ei se constată fără dificultate că şi-au împuţinat repertoriul şi şi-au pierdut facilitatea de a-l mai comunica pe cel păstrat. Mediul în care au revenit, uneori după mulţi ani, nu-i mai mulţumeşte, după cum ei înşişi nu mai pot mulţumi întotdeauna acest mediu, producţiile lor nemafiind gustate aici.

În legătură cu constatările făcute, cîteva exemple ni se par utile pentru cunoaşterea proceselor ce au loc. Culegînd proză de la talentaţii povestitori Vasile Gliga a Rişchi (43 ani, Ibăneşti-Pădure) şi Petrea Puşcaş (54 ani, Ibăneşti) şi interesîndu-ne de sursele pieselor ce alcătuiesc repertoriul lor, am aflat că unele din piese au fost preluate de la Ion Dan (67 ani, Hodac) pe cînd lucrau împreună la exploatările forestiere de la Lăpuşna. Mergînd pe urmele acestei indicaţii, am reîntîlnit, într-adevăr, cîteva dintre poveşti, dar nu în repertoriul povestitorului hodăcean, ci numai în amintirea lui. Repertoriul acestuia, foarte bogat cîndva, s-a restrîns la cîteva piese (cinci titluri, din care numai două anunţau producţii ce au putut fi repovestite, restul fiind dispărute din memoria lui). Alte poveşti, auzite de Vasile Gliga de la Dumitru Iordace, mort de curînd în vîrstă de 76 ani, nu mai existau în repertoriul acestuia din urmă. Ca dovadă că le-a ştiut cîndva e şi mărturia Rafilei Todoran (40 ani, Ibăneşti-Pădure), care l-a auzit povestindu-le la şezătoare. Repertoriul din ultima perioadă a vieţii lui Dumitru Iordace era alcătuit din 12 piese, ceea ce nu reprezenta decît o parte din ceea ce ştia cu ani în urmă. Ion Todoran (45 ani, Ibăneşti), muncitor la pădure, a învăţat povestea *Mîndra lumii* de la consăteanul său Bozon Suceava, pe cînd lucrau împreună. Mergînd pe urmele indicaţiei lui am încercat să aflăm povestea din gura acestuia din urmă, dar, spre surprinderea noastră, Bozon Suceava nu şi-o mai amintea, aşa cum nu-şi mai amintea de altfel nici alte poveşti despre care acelaşi informator şi alţii spuneau că le-au auzit de la el.

Concluzia pe care o putem desprinde din exemplele citate este, pe de o parte că povestitorii remarcabili, cu un vast repertoriu, ajung la o anumită vîrstă — ce coincide în general cu ieşirea lor din mediul în care s-au format şi manifestat — să regreseze pînă la nerecunoaştere. O sărăcie şi epuizare artistică dureroasă, descurajantă, se aşterne parcă peste existenţa lor. Pe de altă parte, însă, ei continuă să trăiască spiritual prin prestigiul cîştigat anterior şi totodată prin exponenţii generaţiilor mai tinere, cărora le-au transmis nu numai bagajul poveştilor, ci şi farmecul artei lor narative. Ei continuă să se impună asemenea unor creatori de „şcoală". Vestitul povestitor din Caşva, Vasile Husar, a încetat cu ani în urmă să-şi mai transmită plăsmuirile sale în proză ; acestea trăiesc însă prin cei ce s-au adăpat la izvoarele bogate ale talentului său şi care alcătuiesc astăzi o adevărată „şcoală" de povestit în sat. E vorba de Florea Pop (40 ani), Ion Dan (43 ani), Alexandru Buţ (41 ani), care locuiesc în acelaşi capăt de sat în care se puteau auzi mai adesea naraţiunile sale ; în aceeaşi postură se află şi fiica lui, Maria Husar (44 ani), a cărei apariţie ca povestitoare se explică în ultimă analiză prin tradiţia din însăşi casa în care s-a născut şi a cres-

https://biblioteca-digitala.ro

cut. Poveştile lui Florea Moldovan, mort şi el în urmă cu 4 ani, se pot auzi în graiul lui Ion Tătar (44 ani), Tinca Crăciun (37 ani) şi alţi hodăceni care l-au ascultat pe cînd era în viaţă şi în plină activitate de povestitor.

Concluzia noastră găseşte puncte de sprijin şi în alte cercetări întreprinse anterior. Astfel Gabriela Vöö a întreprins o investigaţie în comuna Vaidacămăraş (jud. Cluj), unde trăia un povestitor remarcabil (Gh. Farkas), care îşi crease o adevărată faimă în satul său. Cercetătoarea a constatat însă că faima aceasta şi-o cîştigase povestitorul în tinereţe, iar la data culegerii repertoriului lui Farkaş sărăcise, cuprinzînd doar 7 — 8 piese, din cele 30 — 40 cîte număra înainte [4]. Interesante sugestii se găsesc, de asemenea, în antologia de proză populară alcătuită de O. Bîrlea [5]. Observăm mai întîi că 21 din cei 48 de informatori de la care a cules piesele aveau la data aceea sub 50 de ani. Dacă numeric informatorii vîrstnici deţin superioritatea, în ceea ce priveşte întinderea repertoriului primatul revine povestitorilor mai tineri. O. Bîrlea a întîlnit, e adevărat, în culegerile sale un mare număr de povestitori vîrstnici talentaţi; nu ştim însă nimic precis despre evoluţia lor ca povestitori. Nu cunoaştem astfel amploarea pe care a avut-o repertoriul lor în tinereţe şi cu atît mai mult nu cunoaştem calitatea estetică a pieselor narate atunci. Nu este exclus ca, din punct de vedere valoric, stadiul la care au fost descoperiţi să reprezinte o fază din declinul lor artistic. Cazul comunicat de I. Faragó ni se pare demn de toată atenţia. În toamna anului 1967 a efectuat, împreună cu Kovács Ágnes, un sondaj folcloric într-un sat (Tetişi, jud. Cluj) cercetat la începutul anului 1940 [6]. Atenţia cercetătorilor s-a îndreptat către Gh. Máté (Balint), în vîrstă de 76 de ani, cel care cu un sfert de veac în urmă se dovedise a fi cel mai de seamă povestitor al satului. Spre surpinderea lor, au aflat că bătrînul Máté nu mai e în stare să povestească decît lacunar şi cu dificultate lungile sale basme de odinioară, ceea ce îl făcea să-şi ceară mereu scuze, să încerce să repare greşelile săvîrşite prin intercalarea unor episoade omise etc. Explicaţia acestei decăderi artistice a dat-o informatorul însuşi : n-a mai povestit din epoca primei culegeri [7]. Cauzele întreruperii povestitului, ce coincide în general, aşa cum spuneam, cu ieşirea interpreţilor dintr-o activitate colectivă, sînt, firească, mai numeroase, meritînd ele însele o cercetare aparte; tocmai de aceea nu vom insista aici asupra lor.

Se impune să arătăm totuşi că povestitorii obişnuiţi ai satelor noastre, aceia ce s-au format ca povestitori în mediul familiei şi al satului, îşi menţin uneori prospeţimea pînă la bătrîneţe. Faptul depinde de condiţia fizică şi intelectuală a povestitorilor şi de împrejurările în care vieţuiesc : dacă există un povestit viu în mediul înconjurător, al familiei sau vecinilor, dacă există copii disponibili ascultării etc. Prin aceste elemente putem explica, de pildă, calitatea de povestitor a Mariei Lupu (77 ani, Hodac) şi Ştefan Secelean (64 ani, Hodac). Povestitorii vîrstnici care reuşesc să-şi antreneze

---

[4] Vöö Gabriela, *Egy vajdakamarási mesemondó pályája* [Cariera unui povestitor din Vaida cămăraş], în „Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények", XI (1967), nr, 2, p. 258—276.

[5] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1966, vol. III, p. 333—360.

[6] Cf. Kovács Ágnes, *Kalotaszegi népmesék*, [Poveşti din Călata], vol. II, Budapesta, 1944, p. 181—185.

[7] Informaţia ne-a fost dată de I. Faragó, care a participat, în 1967, împreună cu Kovács Ágnes şi cîţiva cercetători de la Secţia de etnografie şi folclor din Cluj, la o cercetare în satul amintit.

https://biblioteca-digitala.ro

ascultătorii reprezintă totuşi cazuri mai rare, deoarece procesul biologic al îmbătrînirii, care aduce de obicei după sine şi pierderea memoriei, slăbirea auzului etc., nu poate fi evitat. În creaţiile lor lacunele reprezintă astfel fenomene comune şi inevitabile. Nu o dată ni s-a întîmplat ca în cursul povestirii să se facă necesară intervenţia membrilor familiei unor asemenea inşi, atrăgîndu-le atenţia supra omiterii unor episoade. De exemplu Ioan Dîrloman (77 ani, Caşva) era mereu întrerupt de fiul şi nepoatele sale, care îi aduceau aminte că a „sărit" peste cutare sau cutare crîmpei de poveste. Jenat puţin de situaţie, bătrînul revenea mereu cu aceeaşi motivare : n-a mai povestit de mult, de cînd nepoatele sale, ajungînd la şcoală, nu mai au timp să asculte poveşti, trebuind să-şi facă lecţiile.

De regulă, repertoriul bătrînilor se restrînge, fie la piesele lor preferate, fie la acele pe care le-au povestit mai frecvent la cererea celor din jurul lor. Ni se par semnificative în acest sens informaţiile cuprinse în lucrarea amintită a lui O. Bîrlea. Din cei 27 de povetitori vîrstinici pe care îi citează, numai 9 au un repertoriu ce depăşeşte 15 piese ; faţă de aceştia, 14 din cei 21 de povestitori din generaţia de mijloc au un repertoriu mai bogat [8]. Majoritatea informatorilor bătrîni mărturisesc că în tinereţe au ştiut mai multe poveşti, dar că le-au uitat, după cum este foarte frecventă uitarea modului de înlănţuire a episoadelor şi chiar a anumitor epidsoade.

Ceea ce am putut constata în cercetările noastre pe teren, în zona Gurghiului, este că nu e vorba numai de un fenomen de amnezie, ci şi de o epuizare afectivă, explicabilă şi ea prin vîrstă. Povestitul presupune un efort intelectual, putere de concentrare etc. E un fenomen de creaţie. Poveştile multora din reprezentanţii acestei categorii de vîrstă ajung să se reducă la înşiruirea obiectivă a faptelor şi isprăvilor eroilor, care, în drumul lor, nu mai sînt însoţiţi de căldura cu care îi învăluia înainte acelaşi povestitor ; acesta a ajuns să se detaşeze de ei, să-i devină oarecum străini. În acest stadiu în poveşti nu mai pulsează viaţa de odinioară, rămînînd deseori simple scheme, interesante mai ales pentru cuprinsul lor de motive. Firește, lucrările trebuie văzute diferenţiat de la povestitor la povestitor. Sînt unii, şi nu puţini la număr, al căror stil mai aduce încă ceva din strălucirea dinainte ; ceea ce le lipseşte naraţiunilor comunicate de ei este mai ales intensitatea trăirii de către povestitor a destinului eroilor săi.

Făcînd o analiză a povestitorilor generaţiei de mijloc, observăm mai întîi că repertoriul lor se caracterizează prin întindere, ridicîndu-se în unele cazuri la un număr impresionant de piese. Dintre informatorii cu care am lucrat în valea Gurghiului putem cita nume ca Vasile Gliga a Rişchi (43 ani, Ibăneşti-Pădure), Ion Porav (47 ani, Ibăneşti), Florea Pop (40 ani, Caşva), Ştefan Jakab (46 ani, Glăjărie) ş.a. Datele pe care le-am desprins din antologia lui O. Bîrlea atestă acelaşi fenomen, după cum literatura de specialitate oferă numeroase alte exemple. Povestitorul Albert András, de exemplu, avea la 36 de ani un repertoriu ce cuprindea 70 de piese [9]. Spre deosebire de povestitorii vîrstinici, al căror repertoriu se restrînge treptat, cei tineri şi-l împrospătează, lărgindu-l continuu.

---

[8] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 333—360.

[9] Dégh Linda, *lucr. cit.*, p. 168 ; autoarea face referire şi la Merkelbach-Pinck, ale căror poveşti din Lorena fuseseră culese de la oameni tineri.

https://biblioteca-digitala.ro

Avem de-a face apoi, la aceeaşi categorie de povestitori, cu un repertoriu activ, mai ales în cazul celor ce lucrează la munte, ca muncitori forestieri. Ion Porav, Florea Pop, Ion Tătar, Petrea Puşcaş, Vasile Gliga a Rişchi, Maria Husar, Dumitru Farcaş zis Creţescu ş.a. îşi exercită intens funcţia de povestitori, fiind solicitaţi cu fiecare prilej ce se oferă. Una şi aceeaşi piesă revine astfel frecvent pe buzele lor.

Creaţiile povestitorilor cu care ne ocupăm sînt de regulă de mare întindere, merg aşadar în direcţia inversă schematizărilor celor vîrstnici. În rîndurile lor am surprins mai ales bogate contaminări şi combinări de tipuri şi chiar de piese întregi. Larga desfăşurare a naraţiunii face posibilă apariţia elementelor stilistice proprii ce-l individualizează pe interpret chiar în cadrul „şcolii" pe care o reprezintă. Aceştia sînt principalii povestitori prin care schemele tradiţionale capătă viaţă, fiind îmbogăţite cu propria mentalitate şi experienţă de viaţă; aici se petrece îndeosebi procesul de adaptare, localizare şi înnoire, atît de intim legate de permanenţa folclorului. Basmul clasic, tradiţional, valabil într-un spaţiu mai larg şi în epoci diferite, datorită caracterului său oarecum atemporal şi lipsit de concretizări în spaţiu, trece în graiul generaţiei de mijloc mai ales printr-un proces de contemporaneizare cu mult mai vizibil decît în trecut.

Tendinţa de nuvelizare a basmului din satele văii Gurghiului se leagă cu evidenţă de povestitorii din generaţia de mijloc. Fenomenul poate fi observat şi în alte regiuni ale ţării, aşa cum rezultă între altele, din notele lui O. Bîrlea privitoare la informatori [10]. Problema ce se ridică este dacă nu cumva tendinţa aceasta, de nuvelizare, constituie un atribut al epocii noastre; nu cumva trebuie pusă pe seama mentalităţii şi gustului artistic al acestei generaţii? Nu încape nici o îndoială că astăzi tendinţa la care ne referim este cu mult mai accentuată decît în trecut, datorită condiţiilor de viaţă specifice epocii noastre. Dar, aşa cum spuneam, unul şi acelaşi povestitor care în tinereţe era posesorul unui repertoriu vast, care îşi nara producţiile în proză fără să le afecteze integritatea, complăcîndu-se să zăbovească asupra diferitelor episoade, ajunge cu timpul nu numai la împuţinarea numărului de piese, ci şi la sărăcirea celor ce s-au păstrat în repertoriul său. Procesul amintit se leagă astfel nemijlocit de vîrsta povestitorului.

Un ultim aspect care ne-a reţinut atenţia în cercetările de teren se leagă de prezenţa scenică a povestitorului şi de puterea lui de dramatizare a naraţiunii. Nu vom insista aici asupra problemei, urmînd ca ea să fie dezvoltată, ca de altfel şi cele schiţate mai sus, în studiul nostru mai întins privitor la povestitorii din satele din Gurghiu. Menţionăm totuşi că şi ele sînt atribute valabile prin excelenţă aceleiaşi categorii de interpreţi.

Spuneam la început că problema raportului ce există între arta povestitului şi vîrsta povestitorilor depăşeşte interesul pur teoretic. Într-adevăr, dacă concluzia noastră se va verifica şi prin alte observaţii şi contribuţii, va fi necesară şi o orientare corespunzătoare în culegerea prozei populare, oferind atenţia cuvenită acelei categorii de vîrstă care se dovedeşte a fi mai favorabilă realizării artistice a naraţiunilor populare.

---

[10] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.* (vezi de ex. repertoriul lui Moise Săracu, 52 ani, Teodor Stan, 42 ani, Emilian Fieraru 42 ani).

https://biblioteca-digitala.ro

Odată lămurită, eventual, această problemă, socotim oportună abordarea ei pe un plan mai vast, într-o formulare care să depăşească sfera povestitului. Fireşte, fiecare categorie de vîrstă şi-a adus şi îşi aduce contribuţia ei la viaţa folclorică a unei colectivităţi sociale şi a unui popor. Fiecare grupă de vîrstă îşi are speciile ei preferate, adecvate condiţiei de vîrstă. Care este însă vîrsta la care creativitatea se manifestă mai intens, mai pozitiv sub raportul calităţii? Nu cumva realizarea artistică mai limitată a unor specii constituie rezultatul vîrstei de care se leagă ele cu preferinţă? Folclorul copiilor, de exemplu, pare să fie concludent în amintitul sens. Legenda se leagă în special de generaţia mai vîrstnică; în afară de faptul că e născută, în genere, din alte cerinţe decît cele estetice (ea răspunde unor cerinţe, unor întrebări de ordin ştiinţific), poate că îşi justifică limitele artistice şi prin vîrsta povestitorilor ce o cultivă cu predilecţie. Dar acestea sînt întrebări ale căror răspunsuri nu le-am căutat şi care ar putea beneficia de o cercetare specială.

L'ART NARRATIF ET L'ÂGE DES CONTEURS

Cet article représente le fragment d'une étude plus étendue consacrée aux conteurs des environs de la vallée de Gurghiu (département de Mureş). On essaie de donner une solution à un problème moins étudiée dans la littérature de spécialité, problème qui dépasse l'intérêt purement théorique : à quel âge, les conteurs de contes populaires se réalisent-ils du point de vue esthétique et acquièrent le répertoire actif le plus vaste? En d'autres mots, quel est l'âge le plus favorable au récit oral?

En se basant sur les recherches faites sur les lieux, dans la région mentionnée, les auteurs considèrent comme une erreur l'idée d'après laquelle les contes populaires constitueraient l'apanage des vieux qui seraient les possesseurs du plus riche répertoire et les conteurs les plus doués. Selon les auteurs, qui s'appuient aussi sur les recherches effectuées par d'autres folkloristes roumains et étrangers, les principaux possesseurs et colporteurs du patrimoine de la prose populaire se trouvent dans la génération moyenne (40 — 50 ans). Après cet âge, nous assistons, dans la plupart des cas, à la réduction quantitative du répertoire actif surtout, ainsi qu'à sa dégradation du point de vue esthétique (simplification du schéma des productions, réduction de la force épique, séparation accentuée entre les conteurs et les héros des contes, diminution de la force de dramatisation, etc.).

Conformément à l'opinion des auteurs, le problème du rapport qui existe entre l'âge du conteur populaire et la réalisation de la création pourrait être abordé sur un plan plus vaste, qui dépasse la sphère du récit oral.

Probablement, les limites artistiques de certaines espèces folkloriques s'expliquent aussi par l'âge des conteurs qui les cultivent de préférence.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FORMULE FINALE ÎN BASM

NICOLAE ROȘIANU

Cercetarea structurii și funcțiilor formulelor inițiale, pe baza materialului oferit de basmul românesc și de basmele altor popoare (slave, romanice, orientale etc.), ne-a permis descoperirea unor reguli generale, cărora li se supun elementele structurale ale oricărei formule inițiale [1]. Au fost identificate două tipuri de elemente — „afirmative" și „negative", — care sînt determinate de cele două intenții ale povestitorului: afirmarea (V) sau negarea ($\bar{V}$) verosimilității basmului (intenții determinate, la rîndul lor, de atitudinea diferențiată față de natura faptelor relatate în basm).

Elementele afirmative: E — existența eroului (eroilor) sau a faptului ce urmează a fi relatat („a fost", „a trăit", „s-a întîmplat"); T — plasarea în timp a acțiunii (a eroilor): „odată", „în vremurile de demult"; S — plasarea în spațiu („într-o țară dinspre răsărit", „într-o împărăție"). Fiecare element afirmativ își are, de regulă, perechea sa — elementul negativ ($E^{\bar{V}}$, $T^{\bar{V}}$, $S^{\bar{V}}$): $E^{\bar{V}}$ (negare directă) — „n-a fost"; $T^{\bar{V}}$ (negare indirectă, metaforică) — „cînd se potcovea puricele", „cînd se coceau ouăle în gheață", „cînd eram mama lui tata", „cînd eram tata lui tata", „cînd pe deasupra cîmpiilor zburau potîrnichi fripte" („formula imposibilului"); $S^{\bar{V}}$ — „într-un sat fără case", „după soba noastră".

Am alcătuit o schemă universală care fixează structura formulelor inițiale, indicînd totodată caracterul elementelor constitutive (afirmativ sau negativ). În această schemă poate fi încadrată orice formulă inițială:

E	T	S	V
$E^{\bar{V}}$	$T^{\bar{V}}$	$S^{\bar{V}}$	$\bar{V}$

Formulele afirmative sînt universale, ele pot începe orice basm, în timp ce formulele negative se întîlnesc, de regulă, numai în basmul fantastic.

Formulele negative au apărut mult mai tîrziu, comparativ cu cele afirmative, și anume atunci cînd basmul începe să fie considerat produs al ficțiunii poetice (numai în aceste condiții putea să apară tonul de glumă,

[1] Vezi N. Roșianu, *Formule tradiționale în basm (formule inițiale)*, în „Romanoslavica", XVII (sub tipar).

Rev. etn. folcl., t. 14, nr. 4, p., 271–293, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

ironic, parodistic, specific „formulei imposibilului"). Se schimbă și funcțiile formelor inițiale; plasarea acțiunii în timp și în spațiu rămîne o funcție secundară. În formula negativă, timpul și spațiul constituie un pretext, un mijloc pentru crearea unei anumite atmosfere, propice comunicării și receptării basmului. Funcția principală a formulelor inițiale constă în introducerea ascultătorilor în lumea miraculoasă a basmului (fantastic).

Varietatea, originalitatea formulelor inițiale se datorează nu atît structurii lor, care se reduce la cîteva scheme stabile, cu reguli destul de stricte, cît, mai ales, modului cum sînt concretizate și combinate elementele respective în cadrul schemei universal-valabile. În basmul românesc, de pildă, elementul $T^{\bar{v}}$ are concretizări diferite; am identificat treizeci de variante ale acestui element ($T_1^{\bar{v}} \ldots_{30}$), care, combinîndu-se, alcătuiesc o multitudine de formule inițiale complexe, conferind basmului nostru, chiar de la început, un înalt grad de expresivitate.

Concluziile la care am ajuns în urma cercetării formulelor inițiale și, în special, unele ipoteze referitoare la istoria acestor formule ușurează într-o măsură considerabilă studierea formulelor finale, unde vom identifica numeroase aspecte similare [2]; și aici trebuie să avem în vedere atitudinea diferențiată a povestitorului față de basmul său, care se concretizează în forme foarte variate. Prin urmare, și în formulele finale se manifestă la povestitor fie tendința de a sublinia, într-un fel sau altul, direct sau indirect, verosimilitatea întîmplărilor relatate, prin folosirea unor formule afirmative, fie tendința de a califica basmul drept o ficțiune, apelînd la formule negative.

Formulele finale, în comparație cu cele inițiale, sînt mult mai bogate și mai variate atît în basmele românești, cît și în basmele altor popoare. Am identificat, de pildă, cazuri cînd formula finală este prezentă chiar și atunci cînd cea inițială lipsește, încercînd parcă să suplinească și funcțiile acesteia.

Frecvența superioară a formulei finale — fenomen caracteristic pentru basmele tuturor popoarelor — are cauze multiple, dintre care subliniem necesitatea exprimării, într-o formă sau alta, a unei „concluzii", a unei atitudini, al căror sens depinde de natura subiectului, de povestitor, de auditoriu și, desigur, de gradul de intensitate a tradiției.

Basmul românesc ne oferă o gamă foarte variată de formule tradiționale finale, dintre care cea mai frecventă este formula prin care povestitorul își informează auditoriul asupra participării sale la ospățul împărătesc. Altfel, declară un povestitor, „de unde aș ști eu cum a fost acolo". Acest tip de formulă conține patru elemente, fiecare îndeplinind o anumită funcție: 1) prezența povestitorului la ospățul împărătesc (P); 2) acțiunile povestitorului (A); 3) deplasarea povestitorului de la locul acțiunii la ascultători (D); 4) scopul deplasării — comunicarea basmului (B).

---

[2] Problemele pe care le vom trata aici fac parte dintr-o lucrare mai amplă, scrisă între anii 1964—1966, care cercetează, pe plan comparativ, formulele tradiționale din basm (lucrarea respectivă a constituit teza noastră de doctorat, susținută la Moscova în anul 1967). În articolul de față ne vom referi, în primul rînd, la basmul românesc, totodată însă vom aduce în discuție și unele aspecte similare din basmele altor popoare (vezi N. Roșianu, *Традиционные формулы сказки* — autoreferatul tezei de doctorat, Moscova, 1967).

https://biblioteca-digitala.ro

Reproducem cîteva variante ale acestor elemente : „Eram şi eu acolo [P]. Ba încă am jucat şi o horă de-ale mari [A_1]" [PA_1][3]; „Ş-am fost şi eu acolo [P] ş-am băut [A_2] ş-am mîncat [A_3], ş-am jucat [A_1]" [$PA_2A_3A_1$][4]; „Ba m-am dus şi eu la nuntă [P] ... Am băut [A_2] şi am mîncat [A_3] cît un sat" [PA_2A_3][5]; „Dar eu, care am fost martur la toate astea [P] ..., am rupt-o la fugă de mi-am pierdut călcîile la ciubote şi ajungînd aice : am intrat pe uşi colea [D] de v-am spus poveste-aşa [B]" [PDB][6]; „Da eu i-am lăsat pe dînşii acolo bînd şi petrecînd ş-am venit [D] şi v-am spus povestea [B]" [(P) DB][7]; „Eu i-am lăsat drăgostindu-se şi pupîndu-se şi-am venit la dumneavoastră [D] şi v-am spus povestea [B][8]" [(P)DB][9].

Aşadar, povestitorul — ca „martur la toate acestea" — vrea să convingă pe ascultător de adevărul întîmplărilor relatate. Pentru sublinierea caracterului afirmativ al acestor formule — ca şi în cazul formulelor iniţiale — trebuie să adăugăm semnul V. Rezultă, astfel, scheme mult mai fidele sensului formulelor respective, mai exact, intenţiei pe care povestitorul o exprimă : [PA_1]^V, [$PA_2A_3A_1$]^V, [PA_2A_3]^V, [PDB]^V, [(P) DB]^V, [(P) DB]^V. Prin urmare, ne încredinţează povestitorul, „am fost şi eu acolo, şi am văzut toate chefurile, că de n-aş fi fost, de unde aş fi ştiut eu să vă povestesc ... "[10], deci, am adăuga noi, nu v-am minţit.

Un alt tip de formulă apare în urma schimbării sensului elementelor care definesc acţiunile povestitorului ca participant la ospăţul din poveste (A_1, A_2, A_3...). Ca şi elementul $\bar{V}$ din formula iniţială, noile elemente vor nega veridicitatea participării la ospăţ, prin descrierea unor acţiuni imposibile din punct de vedere practic. Şi aici, prin urmare, apare aceeaşi „formulă a imposibilului" : „Eram şi eu p-acolo [P] şi căram mereu la vatră lemne cu frigarea [$A_4^{\bar{V}}$], apă cu ciuru [$A_5^{\bar{V}}$] şi glume cu căldarea [$A_6^{\bar{V}}$]" ; [$(A_4A_5A_6)^{\bar{V}}$][11]; „Eu încă mă aflam pe acolo [P], tăiam lemne cu sapa [$A_7^{\bar{V}}$] şi căram apă cu ciuru [$A_5^{\bar{V}}$]" [$P(A_7A_5)^{\bar{V}}$][12].

În formula finală afirmativă lipseşte tonul de glumă, de parodie în atitudinea povestitorului faţă de basmul său. Desigur că prezenţa povestitorului (P), ca „martur" al întîmplărilor petrecute în poveste sau ca „invitat" la ospăţul împărătesc, nu constituie un „argument" al veridicităţii basmului narat, mai ales dacă avem în vedere faptul că ospăţul unde povestitorul mănîncă, bea şi se veseleşte (A_IA_2... etc.) are loc într-o vreme — după cum o definesc formulele iniţiale din basmul fantastic — „cînd mîncau şoarecii pe pisici", „cînd peştii cei mici înghiţeau pe cei mari" etc. Aşadar, între formulele iniţiale afirmative şi cele finale de acelaşi tip există o deose-

---

[3] I. C. Fundescu, *Basme, oraţii, păcăliturişi ghicitori*, Bucureşti, 1875, p. 26.

[4] Al. Vasiliu, *Poveşti şi legende*, Bucureşti, 1927, p. 223.

[5] C. Rădulescu-Codin, *Îngerul românului* ..., Bucureşti, 1913, p. 79.

[6] I. G. Sbiera, *Poveşti populare româneşti*, 1886, p. 243.

[7] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 123; cf. p. 39.

[8] *Ibidem*, p. 92.

[9] Din ultimele două formule, elementul P lipseşte, în sensul că povestitorul nu afirmă direct : „am fost şi eu acolo"; prezenţa elementului D, însă, presupune întotdeauna existenţa elementului P. Pentru redarea cît mai exactă a formulei, am pus elementul respectiv în paranteză : [(P) DB].

[10] P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, vol. I — III, Edit. „Ancora", Bucureşti 1929, III, p. 17.

[11] I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 76; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 69.

[12] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro

bire evidentă. Dacă în formula inițială, de pildă, elementul V („dacă n-ar fi, nu s-ar povesti") poate sluji, într-un fel, drept „argument" al verosimilității întîmplărilor ce urmează a fi relatate, în formula finală, P — indiferent dacă este urmat de A^V sau $A^{\bar{V}}$ — constituie, prin el însuși, o negare a veridicității. Formula finală $P(A_1A_2)^V$ numai aparent are un caracter afirmativ; în acest caz, elementul V — datorită raportului de incompatibilitate dintre P și V — este, în realitate, un $\bar{V}$ „voalat". În formulele finale însă în care elementul A își schimbă sensul, devenind element negativ ($A^V \rightarrow A^{\bar{V}}$), intenția ironică a povestitorului este evidentă.

Principala funcție a formulelor finale — avem în vedere, în primul rînd, basmul fantastic, căruia îi sînt proprii formulele negative — o constituie transpunerea ascultătorilor din lumea fantastică a basmului în lumea reală. Dacă în formula inițială povestitorul urmărește să creeze o anumită atmosferă propice comunicării și, bineînțeles, ascultării basmului, în formula finală „destramă" această atmosferă, revenind, de regulă, la tonul de glumă, specific elementului $\bar{V}$ din formula inițială, care îmbracă aici, după cum vom vedea, forme mult mai variate.

Formula finală cea mai frecventă în basmul românesc este „Iar eu încălecai pe-o șa și vă spusei povestea așa". Avînd în vedere faptul că expresia „încălecai pe-o șa", atît separat cît și în contextul folcloric, rămîne, la prima vedere, ininteligibilă — în privința sensului pe care povestitorul ar putea să-l dea încheierii basmului prin folosirea formulei respective —, B. P. Hasdeu încearcă s-o explice apelînd la limba veche italiană. Astfel, identificînd în *Decameronul* lui Boccaccio expresia „novella a cavallo", Hasdeu presupune că în vechea italiană basmul se numea „novella a cavallo", prin urmare expresia „încălecai pe-o șa" trebuie considerată a fi o moștenire latină. În ceea ce privește sensul expresiei respective, autorul încearcă să-l explice etimologic: în latină, „inequito" (încalec), construit cu dativul, înseamnă „a rîde de cineva", „a-l lua peste picior", așadar, expresia noastră „încălecai p-o șa" este sinonimă cu „am glumit sau am mințit" [13].

Desigur, sensul poate fi și acela de care vorbește Hasdeu dar explicațiile privind apariția formulei respective nu credem că trebuie căutate atît de departe, ci în însuși basmul românesc. Formula capătă sens numai dacă o încadrăm în sistemul celorlalte formule românești. Am identificat în formulele finale analizate cele patru elemente compoziționale (P, A, D, B); dar, după cum am arătat, nu toate elementele sînt obligatorii în una și aceeași formulă, întrucît prezența unora presupune existența altora (D, spre exemplu, presupune existența elementului P și, uneori, chiar a lui B). În formula analizată de Hasdeu sînt prezente numai două elemente: D și B. Avînd în vedere însă faptul că elementul D presupune existența elementului P, formula capătă dintr-o dată sens; schematic ea poate fi redată astfel: (P) D B. Încercăm „reconstituirea" formulei probabile după modelul căreia a luat naștere formula noastră:

*Am fost și eu acolo (P), apoi am încălecat pe un cal (pe-o șa, pe-un cal cu șaua ...) de-am venit (D) și v-am spus povestea (B) [P D B].

În unele basme aromâne, elementul P este menținut, iar D are sensul din formula probabilă: „ ... fui și eu aclo [P] și încălecai pri un cal cu

[13] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. III, București, 1893, col. 2645.

https://biblioteca-digitala.ro

şauă şi vinii [D] z-v-aspun un părămio [B]" [B D B][14]; „Eram şi eu acolo cînd se făcea nunta şi haraua [P] şi vhineam pe un cal cu şaua ... [D]" [PD (B)][15].

Nu trebuie ignorat şi un alt aspect: avem de-a face cu o formulă în versuri, mult simplificată, căreia ritmul şi rima i-au asigurat o frecvenţă deosebită. Desigur că, un timp, versiunile în proză şi în versuri au circulat paralel, apoi, treptat, formula în proză a încetat să mai fie folosită. În privinţa sensului acestei formule, considerăm că nu e nevoie să apelăm la limba latină pentru a demonstra că expresia „încălecai pe-o şa" este sinonimă cu „v-am minţit"; sinonimia nu se datoreşte însă latinescului „inequito". Sensul respectiv (am glumit, am spus o minciună) nu este dat de expresia ca atare, ci de elementul P (prezenţa povestitorului la ospăţul din poveste). Alăturarea acestor două elemente — logic imposibilă — care se exclud (povestitor, persoană reală contemporană cu ascultătorii — timpul din basm) imprimă formulei sensul pe care Hasdeu îl desluşeşte ca provenind din limba latină.

Credem, totodată, că atît povestitorii cît şi ascultătorii presupun, în general, existenţa calului cînd folosesc expresia „încălecai pe-o şa", şi nu gîndesc la şa ca atare, deci la un fel de „şa zburătoare", gen „covor zburător" (cu toate că această posibilitate nu este exclusă). Ipoteza noastră poate fi susţinută şi de existenţa, în limba vorbită, a unor expresii în care cuvîntul „şa" are sensul arătat mai sus: „urcă-te-n şa", „dă-te jos din şa", „saltă-l în şa", „a căzut din şa" etc. Prin urmare, trebuie subliniat caracterul verosimil al elementului D (D^{v}), pentru că, în alte variante, D îşi va schimba sensul, devenind el însuşi purtător al negaţiei ($D^{\bar{v}}$).

Aşadar, formula finală „iar eu încălecai pe-o şa şi vă spusei povestea aşa" [(P) D_1B][16] a apărut, fără îndoială, pe baza unor modele, al căror sens l-a păstrat, redîndu-l într-o formă mult simplificată, concentrată.

Am insistat mai mult asupra acestei formule, întrucît înţelegerea sensului pe care ea îl reprezintă şi, mai ales, identificarea elementelor structurale — care de fapt sînt purtătoare ale sensului respectiv — ne ajută la înţelegerea altor formule finale construite pe aceleaşi principii.

După modelul formulei finale analizate au apărut numeroase formule care prezintă o foarte mare varietate. Noile formule iau naştere printr-un procedeu ingenios: şaua (D_1) este înlocuită printr-o fiinţă sau printr-un lucru; rezultatul va fi însă acelaşi, întrucît fiinţa introdusă este o insectă, o pasăre sau o altă vietate care, bineînţeles, nu poate fi folosită ca mijloc de transport: „ Iar eu încălecai pe-o viespe/ Şi vă spusei astă poveste" [(P) $D_2^{\bar{v}}$ B][17]; „M-am suit (încălicat) pe-un pai de secară/ Şi v-am spus o poveste în ia (stă) sară" [(P) $D_3^{\bar{v}}$B][18]; „Şi m-am suit pe-o roată/ Şi v-am spus-o toată" [(P) $D_4^{\bar{v}}$B][19]; „Iar eu venii călare p-un cocoş,/ Ca să nu viu pe jos/ Şi vă spusei astă poveste,/Care a fost şi nu mai este" [(P) $D_5^{\bar{v}}$B][20];

[14] P. Papahagi, *Basme aromâne*, Bucureşti, 1905, nr. 46.
[15] B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2644.
[16] În continuare, elementul D va fi numerotat. Primul element este, prin urmare, „încălecai pe-o şa" (D_1).
[17] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, Bucureşti, 1892, p. 108.
[18] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 60, 231; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 48, 168.
[19] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 147, 178; cf. P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 100.
[20] D. Stăncescu, *op. cit.*, p. 243.

https://biblioteca-digitala.ro

„Și mă suii p-un cocoș,/ Să nu viu pe jos/ Și p-un arici,/ De-ajunsei pin-aici" [(P) $D_5^{\bar{v}}D_6^{\bar{v}}(B)$] [21]; „Încălecai p-un mărăcine,/ Să m-asculte orișicine" [(P) $D_7^{\bar{v}}$ $B^{\bar{v}}$]; „Încălecai pe-o mia pîrlită,/ Să fie povestea răspîndită" [(P) $D_8^{\bar{v}}B$]; „Și-am încălecat pe-o găină,/ Ca să nu vin pin tină" [(P) $D_9^{\bar{v}}$ (B)].

Formulele finale citate nu sînt altceva decît concretizări diferite ale elementului D, care, de data aceasta, depășește limita verosimilului. Dacă formula (P) D_1B (D = șa) își mai păstrează caracterul afirmativ, întrucît D rămîne verosimil ($D^{\bar{v}}$), iar P lipsește, acum (șa→viespe, cocoș, arici, roată etc.) formula devine negativă, însuși D transformîndu-se într-un purtător al negației ($D^{\bar{v}}$), el fiind o variantă a „formulei imposibilului".

Varietatea elementului D se datorește și faptului că „mijloacele de deplasare" ($D^{\bar{v}}$) sînt practic nelimitate, utilizarea lor depinzînd în exclusivitate de imaginația și talentul povestitorului.

Treptat, legătura noilor formule cu vechile modele pe baza cărora au apărut începe să fie mai puțin sesizabilă; așa se poate explica dispariția elementelor P și A, iar, uneori, chiar a elementului B. Înclinăm să credem că, inițial, formulele finale care se referă la prezența povestitorului cuprindeau majoritatea elementelor (P, A, D, B). Astfel de formule se foloseau numai în cazul cînd basmul se încheia cu nunta eroului, participarea la ospățul împărătesc fiind un „vis" atît al povestitorilor, cît și al ascultătorilor, care mîncau „numai mămăliguța cu zama ei" [25] și „înghițeau în sec, și-și lingeau buzele, numai gîndindu-se la vinurile și mîncările lor împărătești" [26]. Treptat, pe măsură ce formulele respective au început să fie folosite și în acele basme unde nu avea loc nici un fel de nuntă, unele elemente — în primul rînd A (acțiunile povestitorului la nuntă) și P (prezența povestitorului la nuntă) — erau de prisos, ceea ce a și dus la excluderea lor din formulă. Fără elementele respective, formulele pot să încheie orice basm, indiferent dacă nunta are sau nu loc.

Pînă acum, în formulele analizate, negația era exprimată indirect, prin folosirea elementului $D^{\bar{v}}$; paralel însă, apar și formule în care negația este directă. De data aceasta, purtătorul negației va fi B, care se transformă în $B^{\bar{v}}$; „M-am suit pe-o prăjină/ Și v-am spus o minciună" [(P) $D_{10}^{\bar{v}}B^{\bar{v}}$] [27]; „Și-am încălecat pe-o căpșună/ Și v-am spus și eu o minciună" [(P)$D_{11}^{\bar{v}}B^{\bar{v}}$] [28]; „M-am încălecat pe-un pai de secară/ Și v-am spus o minciună în astă sară" [(P) $D_3^{\bar{v}}B^{\bar{v}}$] [29]; „Mă suii pe-o rădăcină/ Și vă spusei astă minciună"

---

[21] G. Catana, *Povești poporale din Banat*, vol. I — II, 1908, II, p. 109.

[22] P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 199.

[23] D. Stăncescu, *op. cit*, p. 296.

[24] T. Frîncu și G. Candrea, *Românii din Munții Apuseni*, București, 1888, p. 243.

[25] C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 32.

[26] D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, București, 1885, p. 42.

[27] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 261; cf. M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie de literatură populară*, vol. II, *Basmul*, 1956, p. 254.

[28] M. Lupescu, în „Șezătoarea", VI (1901), p. 17 (cf. *Antologie* ..., p. 412); cf., de asemenea, I. Creangă, *Amintiri, povești, povestiri*, București, E.S.P.L.A, B.P.T., nr. 6, p. 143.

[29] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 169, 177.

https://biblioteca-digitala.ro

[(P) $D_{12}^{\bar{V}}$ $B^{\bar{V}}$] [30]; „Mă suii pe-o custură ruginoasă/Şi povestea fu cam mincinoasă" [(P) $D_{13}^{\bar{V}}$ $B^{\bar{V}}$] [31].

În aceste formule, elementul D se păstrează, dar nu se mai alătură elementului B (poveste), ci elementului $B^{\bar{V}}$ (minciună). Trebuie, de asemenea, să subliniem prezenţa rimei (asonanţei)în formulele de mai sus; prin urmare, alegerea lui D nu se face la întîmplare : în primul caz [(P) $D_2^{\bar{V}}$ B], D rimează cu B (viespe-poveste), iar în al doilea [(P) $D_{9,10}^{\bar{V}}$ $B^{\bar{V}}$] D rimează cu $B^{\bar{V}}$ (prăjină — minciună, căpşună — minciună, rădăcină —minciună etc.).

Alteori, elementul D este exclus din formulă : „Şi eu mîncai o alună/ Şi vă spusei o minciună" [32]. Acest lucru vorbeşte despre faptul că D, treptat, şi-a pierdut sensul iniţial (deplasarea povestitorului), prin urmare întreaga formulă nu mai este legată ca sens de modelele pe baza cărora a apărut. Schimbarea sensului elementului D atrage după sine şi eliminarea lui B ($B^{\bar{V}}$), formula căpătînd sensuri cu totul noi : „Şi încălecai pe-o lingură scurtă [$\dot{D}_{14}^{\bar{V}}$] Să lovesc peste nas pe-al de n-ascultă" [33]; „Şi încălecai pe-un iepure şchiop [$\dot{D}_{15}^{\bar{V}}$] Să vă fie cu noroc" [34]; „Încălecai pe-un lemn [$\dot{D}_{16}^{\bar{V}}$] La bine să vă îndemn" [35]; „Iar eu mă suii pe-un cui [$\dot{D}_{17}^{\bar{V}}$] Să nu vi-o mai spui"[36]; „Iar eu încălecai pe-un fus [$\dot{D}_{18}^{\bar{V}}$] Să trăiască cine a spus" [37]; „Iar eu încălecai pe-o viespe [$\dot{D}_2^{\bar{V}}$] Şi o lăsai la-mneavoastă-n iesle,/ Să te duci, cucoane, că eşti stăpîn,/ Să pui să-i dea şi ei niţel fîn" [38]; „Mă suii pe on cărbune şi n-am ce mai spune" [39] [$\dot{D}_{19}^{\bar{V}}$] [40].

Elementul D are în basmul românesc şi alte formulări; într-un basm cules de M. Eminescu, de pildă, întîlnim următoarea formulă :

„Şi el a făcut o nuntă strașnică ... Dar el nu era aşa tare la inimă ca să ţie pe acelea rău, ca aceia pe asta a lui; el tot ţinea ca la cumnatele lui, ş-o făcut un bal strașnic, şi eram şi eu acolo ... şi ei a făcut o ulcicuţă de papară şi m-o dat pe uş-afară, de mie mi-a fost ciudă şi m-am dus în grajd şi mi-am ales un cal cu şaua de aur, cu trupul de criţă, *cu picioarele de ceară*, cu coada de fuior, cu capul de curechi, cu ochii de neghină, ş-am pornit p-un deal de cremene : picioarele se topeau, coada-i pîrîia, ochii pocneau; ş-am încălicat pe-o prăjină şi ţi-am spus o minciună, *ş-am încălicat pe o poartă* şi ţi-am spus-o toată "[41].

M. Eminescu ne oferă o formulă combinată, în care aflăm două concretizări noi ale elementului D : calul cu picioarele de ceară ($D_{20}^{\bar{V}}$) şi poarta ($D_{21}^{\bar{V}}$) [P $D_{20}^{\bar{V}}D_{10}^{\bar{V}}D_{21}^{\bar{V}}$B].

[30] P. Savin, *Mîndrul Florilor*, [f. a.], p. 131.
[31] I. Pop-Reteganul, *Poveşti ardeleneşti*, vol. I — V, Braşov, 1888, III, p. 26.
[32] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, Bucureşti, 1893, p. 172.
[33] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 210; C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 257; I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 116.
[34] D. Stăncescu, *Glume şi poveşti*, Craiova, 1895, p. 185.
[35] D. Ispirescu, *op. cit.*, III, p. 95.
[36] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 55.
[37] C. Rădulescu-Codin, *op. cit.*, p. 113; P. Ispirescu, *op. cit.*, II, p. 285.
[38] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, p. 117.
[39] T. Frîncu şi G. Candrea, *op. cit.*, p. 258.
[40] În aceste formule, elementul D şi-a pierdut sensul iniţial (deplasarea povestitorului), îndeplinind acum funcţii noi. Vom continua totuşi să-i păstrăm simbolul (D), notînd însă printr-un punct schimbarea survenită ($\dot{D}$).
[41] M. Eminescu, *Călin Nebunul*, în *Antologie* ..., p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro

Elementul $D^{\bar{v}}_{20}$ (calul de ceară) nu este tipic pentru formula finală românească, în schimb are o frecvență deosebită în basmele ruse, ucrainene și bieloruse, unde întîlnim calul de ceară, de gheață sau de smoală, șaua de ridichi, frîul de mazăre etc.; soarele topește calul, porcii mănîncă șaua, iar găinile frîul. Asupra acestui aspect — pierderea darului primit de povestitor — vom reveni; aici ne limităm la reproducerea unui singur exemplu din culegerea lui A. N. Afanasiev, notînd totodată sursele unor formule similare din basmele ucrainene și bieloruse: „... и пошел пир на весь мир! И я там был, мёд-вино пил, по усам текло, в рот не попало. Дали мне *лошадку восковую*, плетку гороховую, уздечку репяную; увидел я — мужик овин сушит, привязал тут лошадку — она растаяла, плетку куры склевали, а уздечку свиньи съели!" [42]

Elementul D este foarte original într-un basm publicat de I. A. Candrea și Ov. Densusianu: „El a făcut o nuntă frumoasă și am fost și eu la nuntă, m-au încărcat într-un tun și m-au svîrlit de-am picat tocmai pe scaun aice, de vă spun povestea" [P $D^{\bar{v}}_{22}$ B] [43].

Motivul deplasării povestitorului, încărcat într-o armă de foc ($D^{\bar{v}}_{22}$), îl întîlnim și în Moravia: „Și de multă veselie nuntașii dădeau din pistoale; unul din greșeală, în loc de glonț, m-a băgat în pistol pe mine, a tras și m-a aruncat drept aice" [(P) $D^{\bar{v}}_{22}$ (B)] [44]. Același motiv este prezent și într-un basm din Silezia: „Și atunci veni vînătorul și mă încărcă în pușcă, trase și ajunsei aici ..." [(P) $D^{\bar{v}}_{22}$ (B)] [45].

Într-un basm norvegian, povestitorul încalecă pe un obuz cînd se trăgeau salve de salut și zboară către ascultători [(P) $D^{\bar{v}}_{22}$ (B)] [46].

Elementul $D^{\bar{v}}_{22}$ nu este caracteristic basmului românesc; are însă o frecvență deosebită în basmul ucrainean și în cel bielorus:

„На тІм весІльІ я сам був, так менІ дали Істи и пити, що по бородІ тІкло, а в горли сухо було, а я як ся впив, той ляг спати в солому. ТІІ всІ госттІ так же, як ся попили, та й взяли стрІляти. Але еден з них взяв набивати гармату, та й и мене замІшав в солому, на мисцІ флейтуха, то як вистрІлив, то я аж тут залетІв и сказав вам сюю прахтику" [PAAD$^{\bar{v}}_{22}$ B];[47] „Да я там быў: мед, вино пІў, по усам и по бородзе целко, а ў рот не попало, я ўзяўся за вухо и в роци сухо; оглянууся назад, Іздець войско солдат, яны мене падхвацІлІ, зарадзІлІ

[42] A. N. Afanasiev, *Народные русские сказки*, vol. I — III, Moscova, 1958, III, p. 242; cf. E. R. Romanov, *Белорусский сборник*, vol. I — VI, Vitebsk-Moghiliov, 1887—1901, III, p. 205, IV, p. 149.

[43] I. Candrea și Ov. Densusianu, *Povești din diferitele ținuturi locuite de români*, București 1909, p. 93.

[44] B. M. Kulda, *Moravské národni pohádky, pověsti, obyčeje a pověry*, vol. I — II, Praga, 1874 — 1875, I, p. 148; cf. B. P. Hasdeu, *op. cit.*, III, col. 2641.

[45] J. Bolte — G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder-Grimm*, vol. IV, Leipzig, 1930, p. 28.

[46] *Ibidem.*

[47] P. Ciubinski, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно русский край*, vol. I — II, Petersburg, 1872—1878, II, p. 635; cf. p. 35, 63. Notăm aici o formulă asemănătoare din repertoriul unui povestitor român contemporan, citată de O. Bîrlea: „Veniră niște țigani și loară n'est'e cilț. Io m-am fost ascuns aco după sporu-ăla, după soba-mpăratului. Sî bagară în tun și dederă d'e veselie — tăiară mese, tăiară scaun'e, tăt'e pișoarele le băgară-n oale. Și făcură petrești mare. Și cîn dederă să puști'e, pă min'e m-or băgat cu cilți eia aco și, vup! cu min'e-ai naint'ea dumn'eavoastă!" Vezi O. Bîrlea, *Prefață* la *Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

пушку, выстралIлI, ў тую старону, откуль я прышоў. Я остаўся неўредзIм, сеў на мосту I ету казку кажу" [PAA $D_{22}^{\bar{v}}$ B][48].

Elementul $D_{22}^{\bar{v}}$ este atestat şi în basmele slavilor de apus, şi chiar în unele basme sîrbeşti (aici însă are o frecvenţă mai scăzută) [49]. În continuare, dăm cîteva exemple în care elementul D prezintă forme variate în basmele altor popoare (în basmele italiene, franceze, ruse): „Me dettero cunfetti / Uno la dava al gallo/ Che mi portava a cavallo"; „J'étais là moi-même comme tornebroche; mais comme je trempais mon doigt dans toutes les sauces, un grand diable de cuisinier vint, qui me donna un coup de pied dans le c ... et me lança jusqu'ici pour vous conter ce joli conte" [P A $D^{\bar{v}}$ B][50].

Aceeaşi formulă, într-o altă variantă, accentuează caracterul neverosimil al elementului D (D^{v}): „J'étais par-là aussi ... un grand diable de cuisinier qui était là, avec ses sabots ... me donna un coup de pied ... et me lança sur le haut de la montagne de Bré, et je suis venu de là jusqu'ici, pour vous raconter cette histoire" [P A $D^{\bar{v}}$ B][51].

„Я тут на свадьбе был... взяли меня за нос и бросили на мост; я катился, да катился, да здесь и очутился" [P $D^{\bar{v}}$ (B)][52].

Aşadar, după cum uşor se poate observa din exemplele citate, elementele formulei finale româneşti (P A D B) se pot întîlni în basmele celor mai diferite popoare, confirmînd universalitatea schemei noastre. În acelaşi timp, ele confirmă — după cum vom vedea şi din exemplele ce vor urma — poziţia dublă pe care o au unele din aceste elemente (A^{v} — $A^{\bar{v}}$, D^{v} — $D^{\bar{v}}$).

Am văzut că în formula finală românească elementul P este urmat foarte rar de elemente afirmative (A^{v}, D^{v}, B^{v}); de cele mai multe ori el este negat fie de $A^{\bar{v}}$ sau de $D^{\bar{v}}$, fie de $B^{\bar{v}}$. Acelaşi fenomen are loc şi în formula finală din basmele altor popoare. În basmele slavilor de răsărit, de pildă, mai ales în basmul rus, un loc deosebit îl ocupă următoarea formulă: „Я там был, мед-вино пил по усам (бороде, губам) текло, а в рот не попало" [53]. Basmele bieloruse şi ucrainene folosesc aceeaşi formulă, care se reduce din punct de vedere structural la următoarea schemă: PA^{v} $A^{\bar{v}}$. Prin urmare, ne comunică povestitorul, „am fost şi eu la ospăţul împărătesc" (P), am băut (A^{v}) şi totuşi n-am băut nimic ($A^{\bar{v}}$).

Aceeaşi structură o au şi celelalte variante ruseşti, indiferent de concretizările elementului A: „... в городе я была, мед я пила, чашка с дырой, рот крúвый, по губам всё вытекало, в рот не попало"[54]; „На тех пирах и я бывал, мёд-вино пивал — сколько ни пил — только усы обмо-

---

[48] P. V. Şcin, *Материалы для изучения языка и быта русского населения северо-западного края*, vol. II — III, Petersburg, 1893—1905, II, p. 55.

[49] Vezi J. Polivka, *Úvodni a záverečne formule slovanských pohádek*, în „Nàrodopisný Věstnik" vol. XIX—XX, Praga, 1926—1927, XIX, p. 119—127.

[50] T. M. Luzel, *Contes populaires de Basse-Bretagne*, Paris, 1887, III, p. 261.

[51] *Ibidem*, II, p. 79.

[52] D. K. Zelenin, *Великорусские сказки Вятской губернии*, Petrograd, 1915, p. 26.

[53] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 71.

[54] N. E. Onciukov, *Северные сказки*„ Petersburg, 1903, nr. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

чил!" [55]; „Стали пить, гулять, веселиться... Прочие пили ковшом, а я — решетом; по бороде-то текло, да в рот не попало" [56].

Această formulă apare și în basmul polonez, într-o formă aproape identică: „Na tem weselu byłam, jadłam, piłam, v gembie nie poltało, a po brodzie leciało" [57]. În unele basme sîrbești formula se modifică, dar păstrează același sens: „Am fost și eu acolo, am mîncat, am băut cu ei; și astăzi mi-e limba udă, dar gura mi-e tot uscată" [58].

Formulele citate ar părea, la prima vedere, foarte depărtate de formulele finale românești în care povestitorul ne aducea la cunoștință „muncile" pe care le-a executat la ospățul împărătesc („am cărat apă cu ciurul", „am cărat lemne cu frigarea" etc.); în realitate, însă, toate formulele analizate se reduc la schema amintită ($PA^{v}\,A^{\bar{v}}$), îndeplinind aceeași funcție. Totodată trebuie să subliniem și faptul că prezența elementului $A^{\bar{v}}$, alături de P, realizează o formulă finală deosebit de expresivă.

Uneori, formulele finale, în a căror structură intră elementul P, conțin un motiv nou, care se referă la primirea unor daruri, unor cadouri (C), pe care povestitorii le pierd pe drum ($\bar{C}$), ajungînd la ascultători cu mîinile goale.

Elementul C nu este frecvent în basmul românesc, în schimb prezintă în basmul aromân o foarte mare varietate. Aici, povestitorul primește daruri nenumărate (flori, haine, mîncare, băutură), pe care le pierde: lîngă un lac, orăcăitul broaștelor îl înspăimîntă și, crezînd că au năvălit turcii, aruncă darurile; „cățelele turbate" îi iau obiectele primite de la niște zîne etc. [59]. Notînd cu C primirea cadourilor, iar cu $\bar{C}$ pierderea lor, formulele respective capătă din punct de vedere morfologic următoarea schemă: $PC\bar{C}$.

Cîinii care „fură" darurile primite de povestitori — fenomen destul de frecvent în basmul aromân — îi vom întîlni și în formulele finale din basmul altor popoare balcanice. În basmul grec: „Am fost și eu acolo; mi-au dat 300 de galbeni; pe drum a sărit un cîine și mi i-a luat, iar eu am fugit" (P C $\bar{C}$) [60]. În basmul turc: „Am aflat și eu de nuntă și m-am dus acolo; mi-au dat niște pilaf cu mere. Pe drum, un cîine — ham, ham — m-a apucat de picior, am aruncat pilaful și am luat-o la fugă" (P C $\bar{C}$) [61]. În basmul bulgar: „ „И аз бях на свабата-ядох пих и ме дарихо гърне мед — Тъкмо се облизвах, преди да хапна още от меда, рипна вашето куче, та ми прекратури и ступи гърнето и аз не можах да лизна от меда — затова дойнох да ви кажа да си пазите кучето!" [P C $\bar{C}$][62].

Prezența acestor formule în basmul mai multor popoare balcanice este, credem, rezultatul condițiilor care au permis circulația folclorică în această zonă. Am văzut, de pildă, că formulele inițiale din basmul aromân se apropie foarte mult de formulele inițiale din basmul românesc, unde identificăm o serie de elemente comune (E T V). Totodată însă am întîlnit și

[55] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 15.
[56] D. N. Sandovnikov, *Сказки и предания Самарского края*, Petersburg, 1884, p. 202.
[57] J. Polivka, *op. cit.*, p. 111.
[58] *Ibidem*, p. 126.
[59] P. Papahagi, *op. cit.*, nr. 82, nr. 93; cf. nr. 128.
[60] J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 29—30.
[61] *Турецкие народные сказки*, Leningrad, 1939, nr. 55.
[62] *Българско народно творчество*, vol. I — XII, Sofia, 1963, IX, p. 241.

https://biblioteca-digitala.ro

acel $\bar{E}^{V}$ (îndoială—„o fi fost ori n-o fi fost") absent din basmul român — rezultat posibil al unei influenţe din partea basmului turc, unde acest element este destul de frecvent, el constituind, în acelaşi timp, o caracteristică a formulelor iniţiale din basmul multor popoare orientale. Exemplele citate vin să ne convingă încă o dată că basmul aromân nu poate fi rupt de contextul folcloric sud-slav, unde condiţii multiple au favorizat exercitarea unor influenţe, basmul grec (şi mai ales basmul turc) avînd ecou în întreaga Peninsulă Balcanică.

În lucrarea de faţă ne limităm numai la formulele basmului, prin urmare problema rolului pe care l-a jucat circulaţia folclorică în această zonă, în apariţia altor elemente comune, nu intră deocamdată în atenţia noastră. Notăm însă că am identificat foarte multe aspecte asemănătoare, uneori identice, în basmele popoarelor balcanice, aspecte care ar putea constitui obiectul unor studii speciale, consacrate exclusiv acestei probleme.

Motivul pierderii darurilor ($\bar{C}$) datorat apariţiei cîinilor este atestat şi în basmele altor popoare orientale. La turcmeni, de pildă, acest motiv atinge o frecvenţă deosebită: „Am fost şi eu acolo, de unde am luat o bucată de carne; pe drum a sărit la mine cîinele buniculuí, am băgat repede mîna în sîn, cu gîndul că am acolo o piatră: am azvîrlit cu ce-am găsit acolo în cîine — era tocmai carnea pe care o luasem de la ospăţ! S-a dus, mi-a mîncat-o cîinele!" [63]

Acelaşi motiv — *cîinii* lasă pe povestitor fără daruri — îl vom întîlni la unii povestitori bieloruşi, fără să constituie însă un fenomen caracteristic pentru formulele finale din basmele bieloruse: „Я там быв, медок с перцом пив, мимо губ ишло, а ў рот нищо не уплыло. Порезали коровай, дали мне кусок, но я загледзеўся на суседову хату, що с её дым иде, а собака с под полу цап за каровай да и и уклáв!"[64].

Elementul C are o foarte mare răspîndire în formulele finale din basmele slavilor de răsărit, unde povestitorii primesc cele mai diferite „daruri" (caftane, cizme, cai etc.); indiferent însă de natura darurilor primite, întotdeauna ele „dispar" pe măsură ce povestitorul „se apropie" de ascultători: „ ... и задал пир на весь мир... Я нарочно за тысячу верст туда пришла, пиво-мёд пила, по усам текло, а в рот не попало! Там дали мне ледяную лошадку, репеное седельце, гороховую уздечку, на плечики — синь кафтан, на голову — шит колпак. Поехала я оттуда во всем наряде, остановилась отдохнуть; седельце, уздечку поснимала, лошадку к деревцу привязала, сама легла на травке Откуда ни возьмись — набежали свиньи, съели репеное седельце; налетели куры, склевали гороховую уздечку; взошло солнышко, растопило ледяную лошадку. Пошла я с горем пешечком; иду — по дорожке прыгает сорока и кричит: «Синь кафтан! Синь кафтан!», а мне послышалось: «Скинь кафтан!» Я скинула да бросила. К чему же, подумала я, остался на мне шит колпак? Схватила его да оземь и, как видите теперь, осталась ни с чем" [65].

---

[63] M. A. Sakali, *Туркменский эпос*, Aşhabad, 1956, p. 36; cf. p. 35.

[64] P. V. Şein, *op. cit.*, II, nr. 127.

[65] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, I, p. 326; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, I, p. 326; cf. E. R. Romanov, *op. cit.*, III, p. 22, VI, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

Așadar, toate formulele citate confirmă universalitatea schemei noastre : P C $\bar{C}$. Totodată trebuie să remarcăm că elementul C are o funcție asemănătoare cu elementele $A^{\bar{v}}$, $D^{\bar{v}}$, $B^{\bar{v}}$ (negarea veridicității întîmplărilor relatate), povestitorul neputînd aduce, din motive destul de neverosimile, nici o „probă materială" a participării sale la ospățul împărătesc. Această funcție devine mult mai evidentă cînd analizăm natura cadourilor ; vom constata, astfel, că, în majoritatea cazurilor, elementul C conține în el însuși negația ($C^{\bar{v}}$) : calul de ceară, de gheață sau de smoală, frîul de mazăre, șaua de ridichi etc.

Elementul $C^{\bar{v}}$ este prezent și în formulele finale din basmele altor popoare. Într-un basm norvegian, povestitorul primește pîine într-o sticlă, bere într-o batistă, o haină de hîrtie, o pălărie din unt și ghete de sticlă, pe care, cum era și firesc (C → $\bar{C}$), le va pierde pe drum[66]. Un povestitor spaniol asigură pe ascultători că a fost la nunta eroilor din basmul pe care l-a relatat, a primit în dar „pantofi din untură", care s-au topit însă pe drum [67].

Toate formulele finale în a căror structură intră elementul C ($C^{\bar{v}}$) se reduc, în ultimă instanță, la o schemă universal-valabilă : [(P) $C^{(\bar{v})}_{1,2,3...}$ $\bar{C}^{(\bar{v})}_{1,2,3...}$].

În privința basmului românesc, trebuie să facem unele precizări. Aici — după cum am remarcat deja — elementul C apare mai rar. Semnalăm însă prezența unei nuanțe noi pe care povestitorii o dau elementului respectiv. În formulele finale analizate am văzut că elementul C — cu atît mai mult $C^{\bar{v}}$ — are drept scop încredințarea ascultătorilor (de cele mai multe ori printr-o glumă) că povestea a fost o născocire. Iată însă că am identificat în basmul românesc trei formule finale complexe în care elementul respectiv (C) îndeplinește o altă funcție : povestitorul vrea să „convingă" pe ascultători că faptele relatate în basm s-au întîmplat aievea, aducînd în sprijinul afirmațiilor sale „probe materiale". Iată cîteva din aceste probe : o plăcintă, luată de povestitor de la ospățul împărătesc, ajunge în capul unui consătean care va rămîne chel : „De nu mă credeți, ian să vă uitați numai la capul lui cînd vă veți întîlni cu el, și vă veți încredința că vă spun adevărul" [68] ; țarca are coada ca o lingură pentru că a fost lovită de povestitor cu lingura pe care a luat-o de la nunta împărătească [69], iar Gheorghe Ciubotariu, un moșneag șchiop din satul culegătorului Al. Vasiliu, a fost plesnit cu-n ciolan peste picior — luat tot de la ospățul eroilor din poveste — și a „rămas știop și știop îi și-n ziua de azi"[70].

Sensul nou introdus în formula finală românească este o invenție personală, de altfel destul de reușită ; aici, C constituie un pretext pentru introducerea lui V („vă veți întîlni cu el și vă veți încredința că vă spun adevărul", „de nu mă credeți, vă uitați"). Desigur că noul element introdus în formula finală (V) nu constituie un argument pe care cineva să-l poată lua în serios. Formula continuă să-și păstreze nota de glumă, de ironie,

---

[66] J. Bolte—G. Polivka, *op. cit.*, p. 28.
[67] *Ibidem*, p. 29.
[68] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 154.
[69] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.
[70] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro

iar elementul C, în ciuda nuanței noi pe care o capătă, rămîne în esență același ca și în basmele celorlalte popoare.

Prin urmare, în ciuda diversității cadourilor, indiferent de natura lor (C sau $C^{\bar{v}}$), povestitorul se va prezenta în fața ascultătorilor „deposedat" de darurile primite ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{v}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{v}}$). Acest fenomen devine astfel o regulă, o lege obligatorie a formulei finale, cerută de însăși specificitatea basmului ca ficțiune artistică. Așadar C (mai ales $C^{\bar{v}}$), alături de $A^{\bar{v}}$, $D^{\bar{v}}$ și $B^{\bar{v}}$, constituie un procedeu poetic, rod al imaginației creatorului popular, imaginație ce se supune însă legilor genului folcloric respectiv, în cazul nostru legilor basmului (avem în vedere, în primul rînd, basmul fantastic).

Un loc deosebit în basmul universal îl ocupă formula finală prin care — într-o formă sau alta, direct sau indirect — povestitorul cere să fie răsplătit (R) pentru basmul său. În basmul românesc, „formula—cerere" (R), cu toate că nu e răspîndită, este prezentă, îmbrăcînd diferite forme. Uneori, cererea este directă, nu încap echivocuri: „Apoi i-am lăsat pe dînșii bînd și petrecînd și-am venit la dumneavoastră, călare pe-o roată și v-am spus-o toată. *Plătiți-mi-o*" [71]; „Iar eu, descălecînd de după șa, *aștept un bacșiș* de la cine mi-o da" [72].

Elementul R este prezent în basmul multor popoare; într-un basm arab, de pildă, povestitorul își încheie astfel narațiunea: „Dacă basmul v-a plăcut, dați-mi un cozonac rotund" [73]; la Novopolțev, renumitul povestitor rus, elementul R face parte dintr-o formulă deosebit de expresivă: „Тут и сказке конец, сказал её молодец и нам молодцам по стаканчику пивца, за окончание сказки по рюмочки винца' [74]. Există și alte variante: „Тем сказке конец, а мне водочки корец" [75]; „Вот вам сказка, а мне бубликов связка" [76]. „Вот тебе сказка, а мне кринка масла" [77].

Nu este exclus ca și formula „Я там был, мед, вино пил, по усам текло, а в рот не попало", cu variantele ei multiple, atît în basmul rus cît și în basmul ucrainean sau bielorus, să fie un ecou îndepărtat al unei „formule-cerere", în care elementul R era mult mai direct exprimat. Această presupunere ne-a fost sugerată și de faptul că, uneori, formula respectivă este însoțită de elementul R: „Тут моя сказка, тут моя повесть, дайте хлеба поисть; в городи я была, мёд пила, а рот кривый, а чашка с дырой, а в рот не попало" [78]. Dacă admitem acest lucru, atunci și elementul C, în anumite situații, poate avea sensul amintit. În acest caz, următoarea formulă finală dintr-un basm turcmen poate fi interpretată ca o aluzie la adresa ascultătorilor, cu scopul ca povestitorul să fie răsplătit: „La ospăț am fost și eu. Mi-au dat un blid de pilaf și o pulpă de berbec. Pe drum m-am împiedicat și pilaful s-a vărsat; berbecul mi l-au luat cîinii — am rămas cu burta goală!" [79]

---

[71] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32; cf. I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 164, 161, 177.
[72] D. Stăncescu, *Basme culese din popor*, p. 61.
[73] J. Bolte — G. Polivka, *op. cit.*, p. 30.
[74] D. N. Sadovnikov, *op. cit.*, p. 41; cf. p. 50.
[75] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 287.
[76] *Ibidem*, p. 29.
[77] *Ibidem*, p. 24.
[78] N. E. Onciukov, *op. cit.*, nr. 120.
[79] M. A. Sakali, *op. cit.*, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceeași remarcă se poate face și în legătură cu unele formule finale românești, unde elementul R lipsește, în schimb nu este greu de sesizat aluzia pe care o face povestitorul: „... iar eu încălecai p-un *gătlej uscat*" [80]; „ce să va mai fi întîmplat după ospăț, asta n-o știu, căci *am băut prea multă apă la acea petrecere* ... " [81].

După unii folcloriști, aceste formule, în care elementul R este prezent, sînt ecouri îndepărtate ale unor „formule-cerere", prin care ascultătorii erau rugați să recompenseze pe povestitor pentru basmul comunicat. Așadar, elementul R ar proveni de la acei povestitori pentru care povestitul era și o sursă de cîștig. Se știe, de pildă, că la unele popoare au existat și povestitori „profesioniști", care, alături de cîntăreții populari, trăiau exclusiv din arta lor. La români, dacă existența unor „zicători" de cîntece bătrînești, mai mult sau mai puțin „profesioniști", nu poate fi contestată, în schimb nu avem date care să ne confirme același fenomen și în privința basmului. La ruși însă, povestitorii profesioniști au constituit un fenomen tipic, atestat de vechi documente istorice.

Despre faptul că elementul R este numai un ecou îndepărtat al unor „formule-cerere", pierzîndu-și funcția inițială, vorbește și următorul fenomen identificat în basmul românesc: de cele mai multe ori, după folosirea elementului R („Plătiți-mi-o"), urmează replica ascultătorilor („Să ți-o răsplătească Dumnezeu, cu bine, cu pace și cu sănătate" [82]; „Bogdaproste, Dumnezeu să ți-o plătească") [83].

În basmele românești se întîlnește , mai rar însă, și formula „Au trăit fericiți și trăiesc și astăzi" [84], asigurînd pe ascultători de adevărul celor povestite, prin aceea că eroii mai sînt în viață, adică sînt contemporani cu povestitorii și ascultătorii. Alături de elementul V din formula inițială și de P sau A^v din formula finală, afirmația „trăiesc și astăzi" constituie un „argument" pe care povestitorul îl aduce în sprijinul veridicității basmului său.

Ideea conform căreia expresia „trăiesc și azi" trebuie să arate „că eroul n-are moarte în timp, ca toți pămîntenii, ci este nemuritor asemeni ființelor mitologice" [85] este valabilă numai în sensul în care acceptăm și celelalte „argumente" (V), mai ales dacă luăm în considerație faptul că formula citată capătă, de cele mai multe ori, încă un element. Astfel, rezultă o formulă compusă din două elemente care se condiționează reciproc, existența în timp a eroilor fiind redusă la dimensiunile reale al pămîntenilor: „și trăiră pînă cînd muriră" [86]; „și trăiește (domnește) și astăzi, de n-a murit" [87]. Primul element („trăiesc și astăzi") are o frecvență slabă în basmul românesc, în schimb împreună cu elementul care-i condiționează valabilitatea afirmației, constituie formula finală cu o răspîndire destul de mare.

---

[80] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 164.
[81] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 81.
[82] I. G. Sbiera, *op. cit.*, p. 66.
[83] Al. Vasiliu, *op. cit.*, p. 32, 131.
[84] I. C. Fundescu, *op. cit.*, p. 104.
[85] E. Todoran, *Timpul în basmul popular românesc*, în „Limbă și literatură", 1962, nr. 6, p. 412.
[86] D. Stăncescu, *Basme culese din gura poporului*, p. 82.
[87] G. Catană, *op. cit.*, I, p. 42, II, p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro

Acest tip de formulă se încadrează perfect în sistemul celorlalte formule, atît inițiale cît și finale, unde, după cum am văzut, orice afirmație este urmată, de regulă, de o negație, directă sau indirectă (metaforică). În acest caz, prima parte a formulei folosește un element afirmativ, care are drept scop asigurarea ascultătorilor că cele relatate s-au întîmplat aievea (V); a doua parte a formulei însă condiționează această afirmație, o reduce, în ultimă instanță, la absurd (V). Așadar, nu credem că este vorba de intenția povestitorului de a sublinia faptul că „eroul este nemuritor, asemeni ființelor mitologice". Desigur că nu excludem posibilitatea ca, inițial, afirmația „trăiesc și astăzi" să fi reflectat atitudinea pe care oamenii (povestitorii) o aveau față de eroii unor întîmplări, cu atît mai mult cu cît, după cum am arătat, la unele popoare, aflate într-un anumit stadiu de dezvoltare, povestitorii nu numai că erau convinși de veridicitatea faptelor relatate, dar, de multe ori, ei „se întîlneau" cu personajele basmelor, oricît de neverosimilă ar fi fost natura acestora [88]. În acest caz însă, credem că partea a doua a formulei lipsea, ea fiind purtătoarea unei atitudini mai mult decît sceptice față de posibilitatea ca eroii să fie nemuritori. Formula completă nu putea să apară decît ca expresie a unei poziții superioare pe care povestitorii o ocupă față de faptele relatate; ei privesc de sus, uneori ironic, nota de glumă fiind evidentă, mai ales în acele formule în care, declarînd că eroii mai sînt în viață — dacă n-au murit cumva — , invită pe ascultători să meargă să se convingă: „Și de n-au murit, și astăzi trăiesc. Cine nu crede să se ducă să vază" [89]. Alteori, se reamintește ascultătorilor timpul în care au trăit eroii întîmplărilor relatate (V): „Și de n-o fi murit pînă acum, și astăzi poate să trăiască. Și această poveste e de cînd se încălțau purecii cu găoci de nucă și mergeau la rugă și de grumaji își legau 99 măji de fier și tăt săreau cu capu-n cer. Așa să știți, boieri dumneavoastră" [90].

Faptul că primul element al formulei are și o existență independentă nu înseamnă că povestitorul contemporan crede în viața veșnică a eroilor săi. Dacă această posibilitate, cîndva, nu era exclusă, acum formula și-a pierdut acest sens, îndeplinind aceeași funcție ca și celelalte elemente afirmative din formula finală unde „argumentele" sînt valabile numai ca procedee poetice și nicidecum ca „probe materiale", care se aduc pentru a ne convinge că întîmplările sînt adevărate.

Robert Petsch, referindu-se la acest tip de formulă, remarcă frecvența lui deosebită în basmele diferitelor popoare [91]. În privința basmelor românești, el afirmă că la români formula respectivă „nu este îndrăgită" [92]. Eroarea se datorește, desigur, faptului că autorul generalizează un fenomen pe baza unui material insuficient, basmele românești apărute în traducere germană neputînd să-i ofere bogăția și varietatea formulelor noastre. Aceeași afirmație autorul o face și în privința basmelor slave, unde consideră că tipul respectiv de formulă este slab reprezentat, fără însă să specifice despre ce popoare slave este vorba, întrucît fenomenul nu este general.

[88] Vezi N. Roșianu, *Formule tradiționale în basm (formule inițiale)*, în „Romanoslavica" XVII (sub tipar).
[89] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, IV, p. 60.
[90] G. Catană, *op. cit.*, p. 62.
[91] R. Petsch, *Formelhafte Schlüsse im Volksmärchen*, Berlin, 1900, p. 42–43.
[92] *Ibidem*, p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro

În basmele cehe și slovace, de pildă, formula are o deosebită frecvență : „a žiju doteraz, ak nepomreli" [93].

În basmele catalane, această formulă se dezvoltă uneori prin repetarea raționamentului sofistic : „..i, de seguida, es van casar i van viure molt feliços i contents i, de segur que, si no són morts, encara són vius i, si no són vius, és perquè ja són morts" [94].

În basmele slavilor de răsărit, formula finală respectivă poate fi întîlnită și în forma ei „clasică" : „Если не помер так и теперь живет [95]" ; „И жив соби, доки не вмер" [96]. Frecvența cea mai mare însă o are primul element („И теперь живут") ; cu toate acestea, în ciuda caracterului afirmativ al formulei, tonul de glumă este păstrat și aici, datorită „precizărilor" pe care povestitorul ține uneori să le facă : „Стали они жить благополучно — в радости и спокойствии, и теперь живут да хлеб жуют" [97] ; „От вони собI живуть и багатIють — оберенком воду носять, коромеслом дрова возять" [98].

Materialul vast pe care îl avem la dispoziție ne-a permis să constatăm frecvența deosebită a acestui tip de formulă în basmele celor mai diferite popoare. Astfel — în afara basmelor românești, ucrainene, bieloruse, ruse, cehe, slovace — formula respectivă poate fi întîlnită în basmele germane, maghiare, olandeze, franceze, lituaniene etc. Nu vom inventaria formulele respective, întrucît ele,în majoritatea cazurilor, se repetă identic, păstrînd același mod sofistic de a „argumenta" veridicitatea basmului. Exemplele citate credem că sînt suficiente pentru a demonstra că acest tip de formulă constituie un procedeu poetic și nicidecum o reflectare a credinței povestitorului în nemurirea eroilor de basm.

Într-o formulă finală românească, în care povestitorul afirma că eroii „trăiesc și astăzi dacă n-au murit", am remarcat prezența unui alt element : „Cine nu crede să se ducă să vază". Nu este un caz unic, această „invitație" se poate întîlni destul de frecvent în basmul românesc, în basmele altor popoare însă ea apare mai rar. Am identificat-o, de pildă, într-un basm italian : „Se poi voi non ci credete, andante a vedere" [99]. O invitație asemănătoare întîlnim la un povestitor grec [100], de asemenea la un povestitor maghiar [101] etc.

Basmul românesc ne oferă și alte formule finale, foarte originale, unde aportul individual este evident. Dar oricît de personale ar fi aceste formule, ele păstrează totuși sensul formulelor tradiționale, după modelul cărora de fapt au și apărut. Iată ce „a văzut " un povestitor la o nuntă împărătească : „Eșia zama pe vîrful curții și carnea pe ferești. Cîinii umblau

---

[93] P. Dobšinsky, *Prolonárodne slovenské povesti*, vol. I — II, Bratislava, 1958, I, p. 121 ; cf. II, p. 156, 282.

[94] J. Amades, *Folklore de Catalunya*, Barcelona, 1950, p. 255 ; cf. p. 297.

[95] D. K. Zelenin, *op. cit.*, p. 10.

[96] P. Ciubinski, *op. cit.*, II, p. 632 ; cf. p. 636.

[97] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 60.

[98] I. Rudcenko, *Народные южнорусские сказки*, vol. I — II, Kiev, 1869 — 1870, I, nr. 66.

[99] D. Camparetti, *Novelline popolari italiene*, vol. VI, Roma, 1875, p. 63.

[100] E. Legrand, *Recueil de contes populaires grecs*, Paris, 1882, p. 185.

[101] R. Basset, *Les formules dans les contes*, în „Revues des traditions populaires", vol. XVII — XVIII, Paris, 1902—1903, XVII, p. 541.

https://biblioteca-digitala.ro

cu colaci-n coadă şi lătrau că mor de foame" [102]. Prin folosirea „metaforei imposibilului" ($\bar{V}$) povestitorii dau formulelor lor un înalt grad de expresivitate; un povestitor îşi „argumentează" în felul următor, „veridicitatea" basmului său: „Iar eu sfîrşii astă poveste care adevărată este, tocmai ca rîmătura de oaie şi ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un olog, le-a luat un ciung şi un despuiat în sîn le-a băgat" [103].

Variantele formulelor finale din basmele româneşti nu se opresc, bineînţeles, aici. Unii povestitori, deosebit de talentaţi, merg mult mai departe cu imaginaţia, transformînd uneori formula finală într-un amuzant joc al minciunilor. Un povestitor, de pildă, nu poate lua parte la ospăţ din cauza unui zmeu, cu care se ciocneşte [104]; un alt povestitor declară sus şi tare că este naşul ginerelui împăratului, pe care-l aşteaptă zilele astea să-i vină „cu colacii, după cum ni-i obiceiul" [105].

Înainte de a fixa concluziile generale care se conturează în urma cercetării formulelor finale, considerăm necesar să prezentăm încă un tip de formulă, foarte răspîndit, în basmul celor mai diferite popoare: „сказка вся", „сказке конец", „rozprávke koniec", „el conte està acabat", „moun counte es finit", „el conte je està dit", „moun counte es acabat" etc. Este vorba, deci, de o formulă prin care se comunică sfîrşitul basmului.

Este interesant de remarcat că, în majoritatea cazurilor, aceste simple constatări fac parte dintr-o formulă în versuri, compusă, de regulă, din două părţi; între aceste două componente însă — mai exact, între aceste două versuri — nu există nici o legătură de conţinut, prima parte a formulei avînd ca funcţie exclusivă realizarea rimei (asonanţei). Exemplele care urmează vin să ilustreze acest fenomen:

Basmul rus: „На дворе у них была лужа, а в ней щука, а в щукето огонец — этой сказочке конец [106].

Basmul slovac: „Potom robili svotbu bohatu, zabili na ňi kravu rohatu a na tèj krave bou zvoňec, uže téjto pripovedki kon'ek" [107].

Basmul gascon: „E tric tric,/Moun conte este finit./ E tric trac,/ Moun counte es acabat" [108].

Basmul italian: „Fetta, fetta, fetta, fetta,/ E funita la favietta" [109].

Basmul catalan: „Ì el gall va fer quiquiriquic,/ Ì el conte ja està dit/ Ì el gall va fer cacaracac,/ Ì el conte està acabat"; Ì van viure feliços sempre més,/ Ì van tenir tres fills,/ El gran es va dir Joan/ El mitjà es va dir Pere,/ El petit es va dir Bernat/ Ì vet aci el conte acabat" [110].

Basmul cubanez: „Y colorin colorao, / Mi cuento se ha acabao" [111].

În basmul românesc, un fenomen similar ni-l oferă acele formule, analizate deja, în care elementul D, pierzîndu-şi sensul iniţial, este folosit exclusiv pentru realizarea rimei (asonanţei). Exemplul cel elocvent îl constituie formula finală „Am încălecat pe-o şa/Şi v-am spus povestea aşa".

---

[102] I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 26.
[103] D. Stăncescu, *Alte basme culese din gura poporului*, p. 206.
[104] T. Frîncu şi G. Candrea, *op. cit.*, p. 285.
[105] T. Pamfile, *Un tăciune şi-un cărbune*, Bucureşti, 1915, p. 17.
[106] A. N. Afanasiev, *op. cit.*, II, p. 278.
[107] Jiři Polivka, *Súpis slovenských rozprávok*, vol. I — IV, Praga, 1924 — 1930, II, p. 358.
[108] M. J. François Bladé, *Contes et proverbes populaires*, Paris, 1867, p. 4; cf. p. 6, 24.
[109] G. Pitré, *Curiosita popolari tradizionali*, Torino-Palermo, MDCCCXCI, p. 29.
[110] J. Amades, *op. cit.*, p. 329, 28; cf. p. 31, 109.
[111] S. Feijoo, *Cuentos populáres cubanos*, vol. I — II, 1960, II, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCLUZII

Formula finală cu cea mai mare frecvență atît în basmul românesc, cît și în basmele celorlalte popoare se referă la participarea povestitorului la nunta împărătească (final tipic pentru majoritatea basmelor). Această formulă poate avea următoarele elemente : P — prezența povestitorului la nuntă; A — acțiunile povestitorului; C — primirea unor daruri (cadouri); $\overline{C}$ — pierderea darurilor primite; D — deplasarea povestitorului; B — scopul deplasării (comunicarea basmului); R — povestitorul cere să fie răsplătit.

Notăm variantele identificate în basmul românesc :

P : „am fost (m-am dus, eram) și eu acolo".

A : A_1 („am jucat"); A_2 („am băut"); A_3 („am mîncat"); $A_4^{\overline{v}}$ („căram lemne cu frigarea"); $A_5^{\overline{v}}$ (căram apă cu ciurul"); $A_6^{\overline{v}}$ („căram glume cu căldarea"); $A_7^{\overline{v}}$ („tăiam lemne cu sapa").

D : D (nu este indicat „mijlocul de transport"); D_1 (șa); $D_2^{\overline{v}}$ (viespe); $D_3^{\overline{v}}$ (pai de secară); $D_4^{\overline{v}}$ (roată); $D_5^{\overline{v}}$ (cocoș); $D_6^{\overline{v}}$ (arici); $D_7^{\overline{v}}$ (mărăcine); $D_8^{\overline{v}}$ (mia pîrlită); $D_9^{\overline{v}}$ (găină); $D_{10}^{\overline{v}}$ (prăjină); $D_{11}^{\overline{v}}$ (căpșună); $D_{12}^{\overline{v}}$ (rădăcină); $D_{13}^{\overline{v}}$ (custură ruginoasă); $D_{14}^{\overline{v}}$ (lingură scurtă); $D_{15}^{\overline{v}}$ (iepure șchiop); $D_{16}^{\overline{v}}$ (lemn) $D_{17}^{\overline{v}}$ (cui); D_{18}^{v} (fus); $D_{19}^{\overline{v}}$ (cărbune); $D_{20}^{\overline{v}}$ (cal cu picioare de ceară, cu capul de curechi etc.); $D_{21}^{\overline{v}}$ (poartă); $D_{22}^{\overline{v}}$ (glonț, obuz).

C : C^{v} (plăcintă, carne etc.); $C^{\overline{v}}$ (neidentificat în basmul românesc, exemple din alte basme : pălărie de untură, bere în batistă, pîine într-o sticlă etc.).

R : („plătiți-mi-o", „aștept un bacșiș" etc.).

Ca și în cazul formulelor inițiale, vom distribui aceste elemente în raport cu poziția pe care o ocupă față de limita verosimilului. Identificarea acestei poziții este necesară, întrucît ea determină, în ultimă instanță, gradul de expresivitate a formulei : cu cît combinarea elementelor afirmative și negative este mai variată, cu cît asocierile din cadrul „formulei imposibilului" ($\overline{V}$) sînt mai neverosimile, mai absurde, cu atît formula din basm devine mai expresivă. Structura constituie astfel un indiciu al gradului de expresivitate. Totodată, determinarea caracterului formulelor (afirmativ sau negativ) motivează și folosirea lor diferențiată în anumite tipuri de basm. Aici trebuie să facem însă o precizare : folosirea diferențiată a formulei finale în basmul fantastic, nuvelistic etc. este mai puțin strictă decît în cazul formulei inițiale. Cu toate acestea, caracterul afirmativ sau negativ al formulei finale rămîne mai departe unul dintre factorii determinanți (basmul nuvelistic, de pildă, evită formulele finale negative complexe — avem în vedere, în primul rînd, acele formule în care $\overline{V}$ ($D^{\overline{v}}$, $A^{\overline{v}}$, $B^{\overline{v}}$) ocupă un loc important).

Varietatea formulelor finale în basmul românesc — varietate ce se va reflecta și în numărul schemelor — este determinată, în primul rînd, de poziția dublă (V — $\overline{V}$) pe care o au majoritatea elementelor (A — $A^{\overline{v}}$, D — $D^{\overline{v}}$, B — $B^{\overline{v}}$, C — $C^{\overline{v}}$). Elementul P va ocupa locul „superior",

https://biblioteca-digitala.ro

în ciuda caracterului său negativ „voalat", întrucît el exprimă intenţia povestitorului de a sublinia veridicitatea întîmplărilor relatate; elementul R, fiind neutru, va lipsi din scheme.

Iată poziţiile ocupate de elementele structurii formulei finale din basmul românesc:

P $A_{1\ldots3}$	V
	$\overline{V}$

P	V
$A_{4\ldots7}^{V}$	$\overline{V}$

P D B	V
	$\overline{V}$

P B	V
$D_{2\ldots22}^{\overline{V}}$	$\overline{V}$

P	V
$D_{2\ldots22}^{\overline{V}}$ $B^{\overline{V}}$	$\overline{V}$

P C $\overline{C}$ D	V
	$\overline{V}$

Elementul C^{V}, în forma în care se găseşte în basmele anumitor popoare, nu l-am întîlnit în formulele româneşti; dacă luăm însă în consideraţie faptul că $D^{\overline{V}}$ (la noi — $D_{20}^{\overline{V}}$ — calul de ceară) este, de cele mai multe ori, şi un $C^{\overline{V}}$, atunci putem să introducem în schemă şi elementul respectiv:

P (D)	V
$C^{\overline{V}}$ $\overline{C}^{\overline{V}}$ $(D^{\overline{V}})$	$\overline{V}$

P, D şi B sînt elementele cu cea mai mare frecvenţă în basmul românesc. Considerăm că formula finală în a' cărei structură erau prezente elementele P, A, D şi B, iniţial, încheia numai acele basme al căror ultim episod era nunta eroului. Cînd formulele de acest tip au început să fie folosite şi în alte basme, unele elemente au încetat să mai corespundă conţinutului basmului; treptat, aceste formule au început să treacă din basm în basm, pierzîndu-şi sensul iniţial (prezenţa povestitorului la nuntă).

Majoritatea formulelor finale din basmele româneşti conţin, într-o formă sau alta, direct sau indirect, negarea veridicităţii întîmplărilor care se petrec în basmul fantastic. Prin urmare, ca şi formulele iniţiale ($\overline{V}$), ele reflectă acel stadiu al istoriei basmului, cînd în general, poporul nu mai crede în caracterul veridic al basmului, socotindu-l ficţiune. Aceasta însă — după cum s-a arătat şi în cazul formulelor iniţiale — nu exclude existenţa unor povestitori (ascultători) izolaţi, care să creadă în adevărul basmelor, oricît de neverosimile ar fi ele, mai ales dacă luăm în consideraţie şi faptul că nu toate basmele fantastice se încheie cu „formule-glumă", „formule-parodie", deci cu formule „negative", iar basmele nuvelistice nu cunosc, de regulă, astfel de formule.

Majoritatea formulelor finale româneşti folosesc „categoria imposibilului", concretizată în alăturarea a două fenomene care se exclud reciproc, rezultînd formule al căror grad de expresivitate depinde, ca şi în cazul formulelor iniţiale, de caracterul neobişnuit (absurd) al asocierii făcute.

Materialul comparativ folosit în cercetarea formulelor finale ne-a permis să identificăm foarte multe fenomene asemănătoare, uneori identice, în basmele celor mai diferite popoare. Elementul P, de pildă, consti-

https://biblioteca-digitala.ro

tuie „argumentul" principal pe care majoritatea povestitorilor îl aduc în sprijinul sublinierii „veridicității" întîmplărilor din basm. L-am identificat în basmele slave (mai ales în basmele slavilor de răsărit), în basmele popoarelor romanice, orientale și, în general, în mai toate basmele pe care le-am avut la dispoziție, confirmînd caracterul său universal. Prezența în formulă a elementului P atrage după sine, de obicei, și celelalte elemente (A, D, C, B), prin urmare, în basmele popoarelor amintite vom întîlni și aceste elemente.

În majoritatea basmelor pe care le-am cercetat am evidențiat poziția dublă a elementelor compoziționale din formula finală ($A-A^{\bar{v}}$, $D-D^{\bar{v}}$, $C-C^{\bar{v}}$); așadar, schemele identificate în basmul românesc sînt aplicabile și la basmele altor popoare, distribuirea acestor elemente (afirmative și negative) față de limita verosimilului urmînd aceeași linie. Astfel, pe baza tuturor formulelor finale cercetate, putem întocmi o schemă generală care reflectă caracterul universal al structurii formulei finale:

P	A	C	$\bar{C}$	D	B	V
	$A^{\bar{v}}$	$C^{\bar{v}}$	$\bar{C}^{\bar{v}}$	$D^{\bar{v}}$	$B^{\bar{v}}$	$\bar{V}$

O formulă atît de complexă, în care să fie concretizate toate elementele, în ambele poziții ($V - \bar{V}$), este greu de găsit în repertoriul vreunui povestitor; o astfel de performanță credem că poate fi realizată numai la masa de scris. Orice formulă finală însă în care elementul P este prezent — direct sau indirect, subînțeles — poate fi inclusă în această schemă, care reflectă anumite reguli ce decurg din însăși natura basmului (fantastic) ca rod al ficțiunii poetice.

Așadar, morfologia formulei finale este comună tuturor basmelor. Ca și în cazul formulelor inițiale, elementele ei urmează aceleași reguli. Pe noi ne interesează însă, în primul rînd, formele pe care elementele respective le îmbracă în basmele diferitelor popoare, ceea ce duce de fapt la evidențierea particularităților unor formule, în ultimă instanță, la sublinierea specificului național.

Elementul D, de pildă, l-am întîlnit în basmul multor popoare, concretizările lui însă diferă de la popor la popor. Spre exemplu, dintre cele 22 de variante, identificate în basmul românesc, numai cîteva sînt atestate în basmele altor popoare ($D^{\bar{v}}_{20}$, $D^{\bar{v}}_{22}$), celelalte fiind folosite în exclusivitate de către povestitorii români.

Un fenomen similar ni-l oferă elementul C, care are o răspîndire foarte mare în basmul universal. Acest element, în toate basmele, urmează aceeași linie ($C \rightarrow \bar{C}$, $C^{\bar{v}} \rightarrow \bar{C}^{\bar{v}}$), în schimb concretizările lui sînt extrem de diferite.

Funcția principală a formelor finale constă în transpunerea ascultătorilor în lumea reală. Printr-o ușoară ironie, prin tonul ei de glumă, de parodie, formula finală destramă atmosfera miraculoasă a basmului (fantastic). Dacă formula inițială are rolul de a introduce pe ascultător în această atmosferă, formula finală îl readuce în lumea reală.

Atît în formula inițială, cît și în cea finală predomină tonul de glumă, de ironie, tonul parodistic. Nu exagerăm dacă afirmăm că basmul (fan-

https://biblioteca-digitala.ro

tastic) este încadrat între două glume, narațiunea propriu-zisă avînd cu totul alt ton.

Elementul neverosimil, caracteristic „formulei imposibilului" ($\bar{V}$), ne însoțește la tot pasul : eroul moare și este înviat, animalele vorbesc, caii aleargă cu viteze cosmice etc. Toate acestea sînt neverosimile, dar neverosimilitatea este un aspect, iar gluma cu totul altul. Neverosimili sînt și caii de ceară sau de smoală cu care povestitorii „se întorc" de la ospățul împărătesc. Eroii însă nu se deplasează cu ajutorul unor astfel de cai, cum nici povestitorii nu vor folosi ca „mijloc de transport" un cal care mănîncă jeratic și zboară ca vîntul și ca gîndul. Deosebirea constă deci în funcțiile diferite pe care le îndeplinesc elementele respective în cadrul basmului. Iată de ce eroul, în peregrinările sale, va întîlni zmei sau alte ființe supranaturale, dar nu potîrnichi fripte, zburînd pe deasupra cîmpiilor ; el se va deplasa pe tărîmul celălalt, dar nu în împărăția în care purecii se potcovesc, iar șoarecii mănîncă pisici.

Formulele inițiale și finale, în a căror structură elementul $\bar{V}$ are diferite concretizări, neagă verosimilitatea întîmplărilor din basm, dar nu desființează basmul. Basmul fantastic este ficțiune, dar asta nu-l împiedică să exprime într-o formă metaforică anumite idealuri de viață , să servească anumite învățăminte. Numai așa se poate explica existența, chiar în zilele noastre, a unor povestitori (ascultători) care „cred în basme". Și nu considerăm că nivelul scăzut de cultură al unora dintre ei ar constitui cauza principală a unei astfel de atitudini. Povestitorii de fapt nu cred atît în posibilitatea existenței reale a întîmplărilor fantastice care se petrec în basm, cît, mai ales, în adevărul pe care ele îl exprimă ; tonul de glumă al formulelor inițiale și finale din basmul fantastic și tonul serios al narațiunii propriu-zise reflectă tocmai această atitudine [112].

FORMULES FINALES DANS LES CONTES

L'auteur étudie dans cet article la structure et les fonctions des formules finales des contes. Les principaux matériaux de sa recherche sont tirés du conte roumain, mais il s'occupe en même temps des phénomènes analogues, rencontrés dans les contes d'autres peuples (slaves, latins, orientaux, etc.).

Dans l'introduction sont rappelées les principales conclusions de l'étude consacrée par l'auteur aux formules initiales des contes, procédé qui s'imposait, vu que les formules finales se soumettent aux mêmes règles. On y présente la structure de la formule initiale, dans laquelle on peut retrouver deux types d'éléments (« affirmatifs » et « négatifs »), déterminés par les deux intentions du conteur : l'affirmation (V) ou la négation ($\bar{V}$) de la vraisemblance du conte (intentions engendrées à leur tour par une attitude différente à l'égard de la nature des faits qui se passent dans le conte).

Les éléments affirmatifs : E — existence du héros (des héros) ou du fait qui doit être relaté («Il était » ; « Il est arrivé ») ; T — situation dans

[112] În legătură cu acest aspect, vezi și N. Roșianu, *Formule mediane în basm*, în „Analele Universității, București, " seria filologie, XVIII (sub tipar).

https://biblioteca-digitala.ro

le temps (« une fois » ; « dans les temps anciens ») ; S — situation dans l'espace (« dans un pays du Levant », « dans un empire »).

Les éléments négatifs : $E^{\bar{v}}$ — négation directe (« il n'était pas ») ; $T^{\bar{v}}$ — négation indirecte, métaphorique (« quand on ferrait les puces » ; « quand on faisait cuire les oeufs sur la glace » ; « quand les poules avaient des dents » ; « quand des perdreaux rôtis survolaient les champs ») $S^{\bar{v}}$ — négation indirecte («dans un village sans maisons ») ; $T^{\bar{v}}$ et $S^{\bar{v}}$ représentent «des formules de l'impossible ».

Positions possibles des éléments structuraux de la formule initiale, par rapport à la limite de la vraisemblance :

E	T	S	V
$E^{\bar{v}}$	$T^{\bar{v}}$	$S^{\bar{v}}$	$\bar{V}$

La formule finale conserve les deux types d'éléments, engendrés par les mêmes causes. La formule finale la plus fréquente est celle de la participation du conteur aux noces des héros du conte. Eléments structuraux de ce type de formule : P — présence du conteur à la noce — « j'y ai été (j'y suis allé, j'y étais) aussi » ; A — actions du conteur (« j'ai bu », «j'ai dansé ») ; C — réception de cadeaux (gâteaux, rôti) ; $\bar{C}$ — perte des cadeaux (principal voleur — les chiens) ; D — déplacement du conteur (moyen de transport vraisemblable) ; B — but du déplacement : communication du conte (« je vous ai raconté une histoire »). Chaque élément affirmatif a, d'habitude, pour correspondant, l'élément négatif ($\bar{V}$) concrétisé dans « la formule de l'impossible » ; $A^{\bar{v}}$ — (« j'ai transporté de l'eau dans un tamis ») ; $C^{\bar{v}}$ — (« de la bière dans un mouchoir » ; « des bottes en verre ») ; $D^{\bar{v}}$ — moyen de transport invraisemblable (des chevaux de cire, de poix, de glace, des insectes, des oiseaux) ; $B^{\bar{v}}$ — négation directe (« je vous ai dit un mensonge »).

Positions possibles des éléments structuraux de la formule finale par rapport à la limite de la vraisemblance :

P	A	C	$\bar{C}$	D	B	V
	$A^{\bar{v}}$	$C^{\bar{v}}$	$\bar{C}^{\bar{v}}$	$D^{\bar{v}}$	$B^{\bar{v}}$	$\bar{V}$

Il est nécessaire d'identifier la position des éléments structuraux par rapport à la limite du vraisemblable, vu que c'est de cette position que dépend également la force d'expression de la formule. Plus la combinaison des éléments V et $\bar{V}$ est variée, plus les associations faites dans le cadre de la « formule de l'impossible » sont invraisemblables et absurdes et plus la formule devient expressive, sa structure étant ainsi un indice du degré de la force expressive.

Les éléments morphologiques sont, pour la plupart, communs aux contes des peuples les plus différents ; par conséquent, la variété, l'originalité des formules sont dues moins à leur structure, limitée à quelques schémas stables soumis à des règles assez strictes, qu'à la manière dont ces éléments sont concrétisés dans le cadre des respectifs schémas, ce qui représente en réalité la manifestation de leur caractère particulier et, en dernier lieu, du spécifique national.

https://biblioteca-digitala.ro

Les formules dans la structure desquelles entrent des éléments négatifs sont apparues dans une étape relativement récente, si on les compare aux formules affirmatives, car elles représentent un degré supérieur en ce qui concerne l'acceptation du conte comme relation véridique ou comme fiction poétique. Ce n'est que dans les conditions d'une acceptation du conte en tant que fruit de la fiction poétique qu'a pu apparaître le ton de plaisanterie, d'ironie, de parodie, propre à la « formule de l'impossible » ($\bar{V}$).

Les formules affirmatives sont universelles, elles peuvent se trouver au commencement et à la fin de n'importe quel type de conte, tandis que les formules négatives ne se rencontrent, d'habitude, que dans le conte fantastique.

La principale fonction des formules finales est celle de transporter les auditeurs dans le monde réel. Si la formule initiale a pour but de créer une atmosphère propice à la communication et à l'audition du conte (fantastique), la formule finale, par sa note spécifique de plaisanterie, d'ironie et de parodie, dissipe l'atmosphère merveilleuse du conte et ramène l'auditeur dans le monde réel.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

VARIANTE GERMANE DIN „KINDER- UND HAUSMÄRCHEN" ŞI VARIANTE ROMÂNEŞTI LA TIPURILE ATh. 410, 130 ŞI 120

VIORICA NIŞCOV

Punctul de plecare al prezentului studiu îl constituie investigaţiile autorului în cadrul unui proiect mai larg, în parte realizat, de identificare a raporturilor dintre activitatea fraţilor Grimm şi folcloristica românească. Ne-au preocupat, în mod firesc, şi posibilele ecouri ale colecţiei Grimm în *folclorul* românesc [1].

Se înţelege, demersul nostru are caracter de sondaj. În cele ce urmează am selecţionat o serie de aspecte revelatorii atît prin *sensul propriu fiecărui caz*, cît şi prin *diversitatea semnificativă a ansamblului*.

Din *KHM* am ales un eşantion de 4 piese ilustrînd tipuri internaţionale, spre a stabili, după împrejurări, atît eventuala difuzare la noi pe canale folclorice a elementelor colecţiei Grimm, cît şi, pornind comparativ de la *repere concrete notorii*, unele caractere diferenţiale ale versiunilor româneşti în măsura în care acestea din urmă *există* (sau au *existat*) efectiv în circuitul nostru folcloric. În parte materialul ne-a condus însă, cum se va vedea, şi la concluzii suplimentare, de ordin mai general.

Ademenitor, experimentul nu e lipsit de riscuri, dată fiind atît îngustimea mijloacelor de informaţie (respectiv culegeri limitate în timp şi spaţiu, interesul redus al culegătorilor pentru tot ceea ce pare naraţiune reprodusă după carte, împrejurarea că parte din textele publicate sînt fie de autenticitate discutabilă, fie vădit „prelucrate", absenţa — de regulă — a datelor privitoare la informatori şi la izvoare, faptul că fondul, substanţial, de înregistrări de teren din A.I.E.F. e încă în bună măsură netranscris şi neclasificat tipologic — deci greu accesibil — etc.), cît şi în genere

[1] Acest gen de cercetări se înscrie de altfel într-o orientare internaţională *consacrată* a studiilor folcloristice, neglijată pînă acum la noi, dar a cărei legitimitate e evidentă. Vezi, spre pildă, Elisabeth Róna-Sklarek, *Einige Grimmische Märchen im ungarischen Volksmunde*. Sonderabdruck aus der Festschrift „Philologische Beiträge aus der Geschichte der ungarischen Beziehungen", Budapest, 1912, p. 3—15, apud Gyula Ortutay, *Iacob Grimm und die ungarische Folkloristik*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Bd. IX, 1963, p. 180; V. Propp, *Märchen der Brüder Grimm im russischen Norden*, ibidem, p. 104—112; F. Karlinger, *« Schneeweisschen und Rosenrot » in Sardinien. Zur Übernahme eines Buchmärchens in die volkstümliche Erzähltradition*, în vol. *Brüder Grimm Gedenken, 1963*, Marburg, 1963, p. 585—593.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 295—314, Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

starea actuală, nesatisfăcătoare, a cunoașterii „biologiei" fenomenul folcloric. Prin urmare, ne vom mărgini, în principiu, la simpla comparare de texte. Studiul nostru va avea, precumpănitor, caracterul unui „protocol de experiență".

Ne-am oprit asupra unor titluri reprezentative : *Dornröschen* pentru basmul propriu-zis, *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Herr Korbes*, *Das Lumpengesindel* pentru basmul animalier [2].

Natura însăși a materialului suscitînd probleme diverse, și natura tratării va fi — în pofida reperelor comune — corespunzător diversă. *Dornröschen* va fi preponderent „caz de penetrație folclorică", basmele cu animale vor fi , mai cu seamă, obiect de examen de ordinul criticii și al clasificării.

★

A . *Dornröschen* (ATh. 410). Textul german, reamintim, are următorul conținut : I. Un rege și-o regină își doresc copii. O broscuță vestește reginei că va naște o fetiță. Profeția se împlinește. II. Regele dă un ospăț la care poftește ursitoarele din împărăție (die weisen Frauen), dar, neavînd decît 12 tacîmuri de aur, una din cele 13 ursitoare trebuie să rămînă acasă. Ursitoarele sortesc fetiței să fie frumoasă, bogată etc. Înainte ca ultima să se rostească, apare furioasă a 13-a ursitoare — neinvitata — , care menește prințesei ca la 15 ani să se înțepe într-un fus și să moară. Ultima ursitoare, neputînd înlătura blestemul, îl îndulcește, înlocuind moartea cu un somn de 100 de ani. III. Regele poruncește arderea fuselor din împărăție. Pleacă însă de-acasă cu regina tocmai în ziua cea rea. Prințesa, singură, pornește să cerceteze palatul. Ajunge la un turn, urcă, deschide o ușă învîrtind o cheie ruginită și se pomenește în față cu o bătrînă care toarce. Curioasă, atinge fusul, se înțeapă și cade adormită, o dată cu întreg palatul : regele și regina care tocmai se întorceau, curtenii, caii, porumbeii pe acoperiș, focul în vatră, chiar și bucătarul care tocmai voia să-și pedepsească ajutorul etc. În jurul palatului crește un enorm gard de spini. Povestea frumoasei Dornröschen atrage nenumărați prinți, care-și găsesc o moarte grozavă atîrnați în gardul viu. IV. Peste multă vreme un fiu de rege cutează să se apropie de palat. Tocmai se împliniseră cei 100 de ani. Spinii se prefac în flori, prințul trece nestingherit. Urcă în turn și o sărută pe prințesă, care se deșteaptă. O dată cu ea se trezesc toți locuitorii palatului. Urmează nunta.

Din bibliografia versiunii românești a acestui tip am exclus de la bun început traducerile și adaptările mărturisite și ne-am oprit asupra restului — trei variante care ar fi putut, cel puțin la prima vedere, proba existența basmului în circulația noastră folclorică :

(1) *Floricica spinoasă și Făt-Frumos* (Muntenia ?) în *Calendarul poporului ilustrat*, București, 1904, p. 67—69.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* (Banat) în vol. *Basme și istorioare bănățene* culese de Lucian Costin, [Biblioteca folclorică a Banatului nr. 10], Craiova, [f. a.], inf. P. Bălăcescu, Pecinișca, Turnu-Severin.

---

[2] Am folosit în acest scop bibliografia oferită de *Catalogul poveștilor populare românești* și de *Tipologia bibliografică a poveștilor românești cu animale*, lucrări manuscrise, elaborate în cadrul I.E.F. de Corneliu Bărbulescu și, respectiv, Tony Brill.

https://biblioteca-digitala.ro

(3) *Fetişoara de-mpărat* (Transilvania), A.I.E.F., i. 10926, culeg. Tony Brill, 1951, inf. Sînziana Ilona, Boşorod, Hunedoara.

(1) *Floricica spinoasă şi Făt-Frumos* — fără indicaţii privind sursele etc. — reproduce conţinutul motivic (în sens Thompson) al textului german, mai puţin trei detalii : motivul broscuţei este omis ; vagului care învăluie apariţia bătrînei cu fusul în basmul german îi fac loc precizări notabile : aceasta „nu-i alta decît Peaza Rea, *a 13-a ursitoare* [subl. ns. — V. N.] care se pitulase în turn tocmai de a 15-a aniversare a naşterii Florichii, cum se numea fecioara etc." în sfîrşit, ursitoarea care îmblînzeşte blestemul capătă numele de „zîna vieţii". În rest asemănarea versiunilor merge pînă la amănunte. De pildă, episodul letargiei generale nu trece peste detaliul picant al adormirii bucătarului pe cale de a aplica o corecţie subalternului său etc. Stilul, cu preţiozităţi („A fost odată în vremurile de demult, pe cînd noi toţi de azi nu eram decît în închipuirea celor de atunci" ...), întăreşte presupunerea că *Floricica spinoasă* este *nu* text „cules", ci traducere-adaptare după *Dornröschen*. E foarte posibil ca la baza acesteia să stea traducerea — sub titlul *Rujulina* — publicată de Teodoru Hristu în „Şezătoarea", IV (1878), nr. 6, p. 51—53, deoarece pe de o parte aceasta din urmă era în momentul dat (după informaţiile de care dispunem) prima tălmăcire a basmului, pe de altă parte — şi mai ales — deoarece din ambele texte motivul broscuţei-profet lipseşte, iar coincidenţele stilistice sînt numeroase.

(2) *Frumoasa adormită în pădure* marchează multiple deosebiri faţă de Grimm : motivul broscuţei e şi aici absent ; în schimb se sugerează că împărăteasa ar fi luat leacuri pentru a cădea grea ; ursitoarele — numite „zînişe" — *sînt 7* ; *cea de a opta* este cea care urseşte fetei să se înţepe în fus şi să moară la *16 ani* ; bătrîna din turn toarce fiindcă *nu aflase de porunca împăratului* ; zîna cea bună, înştiinţată de „un pitic cu nişte cizme cu care puteai păşi opt poşte deodată", soseşte într-o căruţă trasă de „7 şerpi care aruncau foc pe ochi" şi atinge cu bagheta palatul adormindu-l ; împăratul şi împărăteasa dau poruncă să nu se apropie nimeni de palat, iar „peste un minut toată împrejurimea palatului se făcu o pădure deasă" ; după 100 de ani feciorul de împărat trezeşte fata şi întreaga curte — toţi se pun la masă „foarte înfometaţi".

Elementele diferenţiale sînt pregnante. Dovedesc ele prelucrare folclorică ? Nu. Sînt regăsibile, întocmai, în *La belle au bois dormant* din Perrault [3]. Titlul românesc apare chiar ca vizibilă parafrază a celui francez. Lipseşte totuşi, integral, amplul epilog al basmului Perrault. Filiaţia nu poate fi însă contestată.

---

[3] Textul francez insistă asupra străduinţelor reginei de a avea copii : « ils allèrent à toutes les eaux du monde, voeux, pélérinages, menues dévotions (...) » ; zînele sînt 7 ; profeţia împlinită, zîna cea bună, « avertie en un instant par un petit nain qui avait des bottes de sept lieues », soseşte « dans un chariot tout de feu trainé par des dragons » şi adoarme cu bagheta magică întreaga „casă" a prinţesei : guvernante, doamne de onoare, cameriste, gentilomi, ofiţeri, gărzi elveţiene, paji, valeţi, bucătari etc ; perechea regală părăseşte palatul, « et ils firent publier des défenses à qui que ce fust d'en approcher — ces défenses n'estaient pas nécessaires, car il poussa dans un quart d'heure tout autour du parc une(...) grande quantité de grands arbres ». Trezirea tuturor e subliniată de o foame cumplită : « cependant tout le palais s'estait réveillé avec la Princesse : chacun songeait à faire sa charge ; et comme ils n'estaient pas tous amoureux, ils mouraient de faim ; la Dame-d'honneur, pressée comme les autres s'impatienta et dit tout haut à la Princesse que la viande estait servie etc. ».

https://biblioteca-digitala.ro

Lucian Costin afirmă, fără a comunica alte date, a fi culeș basmul de la un P. Bălăcescu din Pecinișca-Severin. Este evident că — în cazul în care lucrurile vor fi stat într-adevăr așa — informatorul va fi cunoscut varianta franceză dacă nu în original — ceea ce e improbabil — , în orice caz direct sau indirect din vreo traducere adaptată care să fi transpus mai mult sau puțin exact cel puțin prima parte a originalului. Absența elementelor de localizare în varianta presupusului Bălăcescu — basmul Perrault desfășoară forme de civilizație evident proprii Versailles-ului etc. — , ca și caracterul vag schematic al narațiunii, ar putea, la rigoare, indica în acest text o formă „oralizantă", marcînd consumarea unei faze de epurare" în cursul căreia — în pofida memoriei, e de presupus, excepționale a informatorului — atmosfera și caracterul istoric acuzat al originalului să se fi șters.

(3) *Fetișoara de împărat.* Fiind, cel puțin deocamdată, singura variantă românească la tipul ATh. 410 a cărui autenticitate textologică nu este de pus la îndoială, prezentînd totodată o fenomenologie interesantă, o reproducem în întregime, așa cum a fost înregistrată.

„Ierasă pă vremuri-eli de mult on-. . . ., pă vremuri-eli de mult on-mpărat care iera și iel vestit și puternic și trăie cu soțîia lui în bună viață. Însă copii nu aveu. Așe rugîndu-să la Dumnezău să le dăruiască și lor un copil sau o copilă, după on tim de vreme le dărui Dumnezău o fetiță atît de frumoasă, însă iei bucurîndu-să foarte de fetiță că le-o dărui' Dumnezău și kemînd la botez — la ospăț cum spunem noi — , kemînd tot domni și prinți di prin prejur de bucurie că le-o dăruit Dumnezău fetița, kemă și ursîtoarele că pă vremea de mult ierasă ursîtori care ursa sorta omului cînd năște. Iele auzează ursînd, moșele sau nănașele care ierau acolo, le-auze ce ursa ursitoarile. Ș-așe împăratu, fiind atît de vestit și de bogat, le kemă și pă ursîtori. Ursîtori ierasă douăsprăzăce. Una mai bătrînă și unsprazăce tinere. Le kemară la botez și pă iele, la nuntă ; iele ursîră fiecare pe rînd ; una ursî că să fie fată frumoasă, fetița. A doilea ursî că să fie drăgălașe cu ficiorii. A treilea ursî că să fie norocoasă. A patrălea ursî că să fie în joc jucătoare. A cincelea ursî că să aibă bărbat de tînără să nu-m fie fată bătrînă. A șasălea ursî ca să trăiască-n bună cinste cu soțul iei. A șeptelea ursî cu'nțălegere bună și cu frumuseță să să petreacă în lume. A optălea ursî că să aibă copii frumoși și iesteț. A nouălea ursî că să fie cuminte, bună, văzută de toț prinții și domnii di prim prejur. A zecelea ursî că să trăiască mult împreună cu soțul său, să n-aibă supărare. A unsprezecelea ursî „noroc bun să ai în traiu tău". Ei însă ursîtă toate după știința lor bine ; a doasprăzecelea să supără, ie-i nekemată la nuntă ; pă ia or lăsta-o năpoi, n-or kemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sărvici une-ave iele locuință. Ie să supără ș-a venit sîngură.

Și spune :

— Voi aț ursît-o fiecare în socoteala voastră, ieu o ursăz altfel. Să fie frumoasă, să fie veselă, să fie norocosă, însă cîn o fie de doisprăzece ani, fetița să să-nțepe într-on fus și să moară.

E, atunci părinții-auzîră, moșele-auzîră, spusără părinților și nuntașîlor că iaca ce ursî ursîtoarea a douăsprezecele, cea mai bătrînă, că fetița cîn o fi de doasprăzece ani să moară.

Atunci părinți să-ntristară forte și toț nuntași să-ntristară. Și kemară pă ursitoare ursitorili cel tinere ș-o rugară stăruitori că să poftească la nun-

https://biblioteca-digitala.ro

tă cu iele. Stete la nuntă cu iele ş-o rugară că să nu fie fetiţa aşe să moară, că numai pă aia o-au odraslă în casă şi să nu moră. Atunci ie îi spusă să nu moră însă să dormă o sută de ani. O sută de ani să dormă. Şi nime să n-o poată pomeni fără un tînăr băiat dac-o pute să intre ca s-o sărute la sută de ani, atuncia numa să să deştepte. Însă nime să nu potă intra aco, tote cele s-adormă care-or intr-acolo la locuinţa un'e-o fi pusă fetiţa cu sicriu iei.

Fetiţa să dusă pin livadă, împăratu ave o livadă frumoasă cu flori, şi-n livada-aia ierasă-o bătrînă dăruit di la-mpăratu un colţ de loc să-ş fac-on bordei, locuia aco. Acu fetiţa iera foarte strînsă pîn-ăn vremea aia, nu iera slobozîtă să să ducă nicăieri ca să nu ajungă să să-nţepe uneva după ursîtoarea cum a ursît-o. Însă împăratu cîn s-apropie ani-aia dois-prăzece a dat poruncă că în tătă împrejurimea să nu mai să găsască nici o femee să ţină fus, să toarcă cu fus, să nu mai torcă nime cu fus de frică că fetiţa să înţapă-n fus, ş-are să moară. Însă de baba-aia care-o ave în livada lui, care locuia în bordei îş uita-mpăratu că să să ducă şi pi la ie să ie fusăle. Baba ceea torce ş-antuncea. Fetiţa atunci, cîn fu la anu doisprăzece, a plecat cu sărvitorile pim livadă. Să duce din floare-n floare, mirosa pe-acolo, sărvitoarele să pusără la umbră de mocru care ave iel mocre frumoasă-aşe. Să pusără la umbr-aco, fetiţa stă, să luo de lîngă iele încoce, încolo, iele uitară de fetiţă. Fetiţa să dusă să bägă la baba înlăuntru, cunoscînd pe baba că baba iera ş-aproape. Baba torce. Fetiţa luo fusu di la baba şi-ncepu şi ie să facă cu fusu şi să înţăpă într-on deşt şi adormi pă loc. Adormi fetiţa pă loc. Atunci sărvitorele aducîndu-şi aminte că, „ie, fetiţa une-i !", caotă încoci, caută încolo, nu-i fetiţa nicăieri. Să duc atunce la baba în bordei, fetiţa ieras-adurmită. Baba ţine fetiţa pă braţe şi plînjea acolo că n-o mai poate deştepta. O luară servitoarele ş-o dusără la împăratu, împăratu-i pregăti on săcriu ca la mort ştiind c-are să dormă o sută de ani şi îi făcu o odăiţă ş-o dusă cu săcriu în odăiţă. O puse-aco şi-ngrădi puţină curte înaintea-odăiţi pentru că să nu intre nime-acolo, că cine-o intra împrejuru odăiţi adurme pă loc. Însă o adurmit şi-mpăratu şi cu-mpărăteasa intrin în odăiţa-aia une iera fata. Or adormit păntru o sută de ani cu toţi şi cine intr-acolo trăbuia s-adoarmă.

Aşe în curte-aia a crescut mărăciuni cîte tăte pe-acolo atît de puternice de nu mai pute să încapă nici pasărea prin iei. O sută de ani, dacă n-o mai intrat nime-aco să lucreze. Cîn fu după on timp de vreme auzîră făţi-logofeţi, crăişori, împăraţi că uită-te o fetiţă la cutare-mpărat iest adormită şi de-atîta timp şi frumoasă, trebuie cineva s-o pomeană la suta de ani.

Numai mersără prinţişori-acolo, care cum untra rumînè acăţat în spini ş-adurmit, care cum intra acolo, rumînè acăţat în spini, ş-adurmit. Însă iei făr să bäga măieştri d-eia intr-aco că dă de pot pomeni fetiţa, că spuneu că-i forte grozav de frumoasă şi-mpăratu iera foarte vestit împărat. La o sută de ani să nimereşte on flăcău ca ce iera şi iel iesteţ, adică iera soldat. Ierasă la armată. Iel ierasă soldat cu skimbu lui de-acas, cu calu lui, cu skimbu lui. Cîn tărmină armata să dus-acasă şi bunicu lu moşi-so-i spusesă povestea fetiţi de la-nceput. Atunci iel spune :

— Uită moşule, mă voi duce ieu !

— Nu te duce, dragă, că cîţi prinţi şi crăişori or mers aco, tot acol-or adormit şi de-aco n-or mai ieşît. Cîn a ajuns iel aco s-o' plinisă suta de ani, atunci or perit spini din locu -acela ş-atunci o intrat înlăuntru şi cîn intră înlăuntru fetiţa durme. O sărută ş-atunci fetiţa s-o pomenit. Şi s-o pomenit

https://biblioteca-digitala.ro

și-mpăratu și-mpărăteasa și l-or luat ca de ginere și l-or cununat cu fetița. Au m-an suit p-on fus ș-am tărminat de spus".

Substanța și succesiunea episoadelor sînt, așadar, în genere, aceleași cu ale basmului din *KHM*. Acest fapt și împrejurarea că, cel puțin deocamdată, nu se cunosc alte variante de teren, constituie un test al probabilei origini Grimm. Evident ceea ce are importanță e totuși nu atît filiația mai mult sau mai puțin nemijlocită, *în sine*, cît compararea a două variante, strîns înrudite motivic, ale aceluiași tip : una manifest „prelucrare cultă" (Grimm), cealaltă manifest „prelucrare folclorică" (Sînziana Ilona).

Din rațiuni de spațiu trecem peste deosebirile stilistice generate de sintaxa enunțului oral (repetiții contextual nonfuncționale, paranteze explicative, elipse, reveniri, anacolute etc.) [4]. Să zăbovim puțin asupra diferențelor ce decurg din condiția compozițională a narațiunii tradiționale vorbite și din deosebirile de ambianță culturală. Astfel e de constatat în versiunea Sînziana Ilona reducerea, specifică, la rudiment a descrierii — negare a „basmului de carte" în genere —, respectiv anihilarea idilicului vizual, gen „Kleinmalerei" — negare a basmului Grimm, romantic și burghez, în speță [5]. De asemenea, foarte caracteristică este excluderea, pînă la limita anulării, a *dialogului*, prin transferarea funcțiilor acestuia vorbirii indirecte. Preponderența izbitoare a *„narațiunii"*, ca mod al epicului, în dauna nu numai a *descrierii* dar și a *dialogului*, pare să dovedească o dată mai mult statutul de *variantă orală de „basm de carte"* al versiunii în cauză; în alte basme — acestea de condiție pronunțat folclorică — din repertoriul informatoarei, proporția considerabilă a dialogului *corespunde* dimensiunilor medii obișnuite care îi caracterizează prezența în basmul folcloric curent [6].

Chiar dacă firești, de așteptat, și, am adăuga, universale [7], toate acestea ni se par demne de luat în seamă. După cum remarcabilă ni se pare și tendința generală către *explicit* și *raționalizare* a versiunii românești : înlocuirea magicei broscuțe-proroace cu explicații de fantastic „cotidian" - nuvelistic (rugăciuni împlinite), excluderea detaliului straniu al absenței de-acasă a părinților tocmai în ziua fatală, limpezirea vagului ursirilor *bune* — din Grimm — prin formulări amănunțite venind dintr-o experiență de viață concretă și rurală etc. Desigur, personalitatea, bine desenată, a informatoarei își are în această privință partea ei de contribuție [8].

Profunde în semnificație, atît sub raport literar cît și sub raportul implicației culturale, sînt modificările introduse de varianta Ilona în tratarea a două episoade nodale.

a) *Ursirea.* Ursitoarea cea bătrînă rămîne așadar acasă. „... N-or chemat-o pentru că spuneau că ie-i mai bătrînă, să rămînă la sărvici etc.".

---

[4] Cf. O. Bîrlea, *Introducere* la *Antologie de proză populară epică*, vol. I, București, 1966, p. 92 și urm.

[5] Cf. G. Ginschel, *Der Märchenstil Jacob Grimms*, în „Deutsches Jahrbuch für Volkskunde", Bd. IX, 1963, p. 131—168 ; F. Karlinger, *Les contes des frères Grimm. Contribution à l'étude de la langue et du style*, Paris, Fribourg, 1963.

[6] Cf. O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 87.

[7] Vezi rezultatele similare la care ajunge F. Karlinger în « *Schneewisschen und Rosenrot* » *in Sardinien* ..., passim.

[8] Cf. Tony Brill, *O povestitoare din Hațeg*, în vol. *Studii de folclor și literatură*, București, 1967, p. 191—246.

https://biblioteca-digitala.ro

Formulare echivocă. Nu se înţelege dacă absenţa bătrînei s-ar datora unor uneltiri intestine (cele tinere nedorindu-i prezenţa îi vor fi ascuns invitaţia) sau atitudinii uşuratice a curţii. Ursirea-i neaşteptată îi atrage luarea-aminte a tuturor. E poftită la masă, rugată să se dezică. *Consimte*, în cele din urmă.

Coruptibilitatea introdusă de context nu contrazice, în fond, caracterologia acestui personaj-categorie al basmului şi credinţelor populare româneşti. Astfel, pe de o parte, mentalitatea populară investeşte ursitoarele cu puteri inexorabile, profeţiile lor, bune sau rele, fiind de neclintit; pe de altă parte însă le atribuie o fire capricioasă, mai mult, o anume versatilitate: sînt — prealabil — simţitoare la daruri, în special la alimente [9]. Criteriile după care povestitoarea din Haţeg îşi *remodelează* personajul se înscriu deci în limitele tradiţiei autohtone. Cu deosebirea că, în cazul de faţă, oamenii au puterea nu numai de a înrîuri *prealabil* ursita, dar şi de a o *schimba* cînd le e potrivinică [10]. Remanierea ar mai putea avea tocmai de aceea şi o altă explicaţie, complementară: împrejurările în care apar aici ursitoarele fiind cu totul nefamiliare povestitoarei, *caracterul fatal al acestora nu a mai fost resimţit ca atare*. De obicei, în tradiţia noastră ursitoarele — trei la număr — vin totdeauna noaptea, tainic [11]. Nevăzute şi neauzite, de regulă, de nimeni. Doar uneori le surprind moaşele sau cineva din ai casei, care veghează la copil [12]. Nu pot avea de aceea comerţ direct cu oamenii. Ideea de a le pofti la ospăţ — implicînd un anume mod minor-tranzacţional de gîndire, tinzînd către stabilirea de legături amicale, foarte terestre, cu universul metafizic — are toate şansele să pară ciudată. E posibil deci ca episodul invitaţiei să fi produs la informatoare — sau, am putea spune, dat fiindcă aceasta deţinea basmul de la tatăl ei [13], în *circuitul folcloric* — o anume confuzie cu privire la atributele fundamentale ale ursitoarelor. Din moment ce sînt atît de accesibile nu e cu neputinţă a le determina să-şi schimbe hotărîrile. Tîrguiala amabilă înlocuieşte deci irevocabilul ursitei tradiţionale, transformînd enigmaticele personaje inflexibile în fiinţe comune cu o mentalitate elastică, potrivită caracterului lor sociabil implicat în participarea la festin. Prima parte a expunerii reflectă limpede acest proces mental în care „montajul" celor două modalităţi de reprezentare nu e încă desăvîrşit. Propoziţiile: „... moşele sau nănaşele, care ierau acolo le-auze ce ursa ursitoarele" şi „... naşele auziră, spusără părinţilor că iaca ce ursî ursitoarea a douăsprezecelea ..." nu mai au, funcţionalmente, sens o dată ce ursitoarele sînt scutite de apariţie misterioasă, iar ursirea le e publică.

b) *Împlinirea ursitei*. Aici, spre deosebire de textele precedente descinzînd foarte îndeaproape din Grimm sau Perrault, prinţesa spre a găsi

---

[9] S. Fl. Marian, *Nascerea la români*, Bucureşti, 1892, p. 152—155.

[10] Această credinţă pare să fie răspîndită şi în Balcani. Cf. G. Megas, *Die Moiren als funktioneller Faktor in neugriechischen Märchen*, în *Märchen, Mythos, Dichtung*. Festschrift zum 90. Geburtstag Fr. von. der Leyen am 19 August 1963, Hg. von H. Kuhn und K. Schier, München, 1963, p. 47, 55.

[11] L. Şăineanu, *Basmele românilor*, Bucureşti, 1895, p. 781 şi urm.

[12] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 150. Pentru răspîndirea acestor credinţe, cf. R. W. Brednich, *Volkserzählungen in Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, Helsinki, 1964, în „FFC", nr. 193, p. 20—21, 24—25, precum şi observaţiile critice din recenzia lui K. Horálek la Brednich, în „Fabula", Bd. VIII, 1966, Heft. 1/2. p. 123.

[13] Vezi fişa A.I.E.F. i 10926.

https://biblioteca-digitala.ro

pe baba torcătoare nu trebuie să hoinărească printr-un întreg palat. E de ajuns o preumblare în livadă. În locul castelului cu turnuri și chei ruginite în broaște, apare o ogradă cu flori, pomi și un bordei. În locul demnitarilor, bucătarilor și servitorilor — un peisaj rural socialmente unitar [14]. Împăratul își duce traiul — s-ar zice — într-o livadă și-și împlinește singur poruncile, de vreme ce „de baba aia care o avè în livada lui, care locuia în bordei, își uita împăratu ca să să ducă și pi la ea să-ie fusăle". Fata, odată adormită, e așternută într-o „odăiță" anume făcută, pe care împăratul o îngrădește cu uluci. Îngrăditura care se umple cu mărăcini nu e decît o bătătură țărănească, salvatorul — simplu țăran întors de la oaste etc.

Reiese limpede că povestitoarea din Hațeg — sau posibilul, firav, circuit folcloric al cărui moment surprins de culegător ea îl constituie — a întreprins, spontan, anume operații de adaptare folclorică, fie modificînd elemente ale fondului ei de cunoștințe aperceptive pentru a le potrivi noilor reprezentări (primul caz), fie adaptînd pe acestea din urmă la primele (cel de al doilea). Aceste alterări sugerează direcțiile principale pe care *Dornröschen* ar fi putut evolua sub raport motivic dacă ar fi intrat *realmente* în circuitul literaturii noastre populare. Posibilitate de fapt improbabilă, deoarece existența certă deocamdată a unei singure variante „autentice", cu statut de „adaptare în mediul folcloric", rămîne neconcludentă.

Absența tipului ATh. 410 din folclorul românesc, inaderența relativă a mediului nostru folcloric la acest „import" Grimm (sau Perrault) — în ciuda faptului că motive precum ursitoarele menind moartea, fusul fermecat, cetatea, țara sau palatul împietrit (adormit) etc. sînt frecvente în basmul nostru [15] — s-ar putea explica, între altele, prin probabila sa origine eminamente cultă.

ATh. 410, ca atare, pare să fie produsul unei civilizații de curte, în care eticheta va fi jucat un rol esențial. Catastrofa — și deci întreaga desfășurare — e provocată de nerespectarea codului de politețe. Sociabilitatea, protocolul și, totodată, ierarhia socială nuanțată, ca reprezentări *determinante* în contextul basmului, sugerează ca punct de plecare plauzibil suprastructura feudală apuseană.

---

[14] Cf. G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, București, 1964, p. 310—312.

[15] Cf. L. Șăineanu, *op. cit.*, p. 22, 171—176, 401, 405, 982, 983. La prima vedere, la acestea s-ar putea adăuga și „cina", „cinuța", sau „masa" ursitoarelor, act ritual de naștere notoriu, pus la cale de moașe ca principali agenți magici (ceea ce ar explica, alături de cele de mai sus, prezența lor insistentă în versiunea Ilona), atestat, în timp, în Transilvania, Banat, Oltenia (cf. S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 151—155; A. Gorovei, *Datinile noastre la naștere*, București, 1909, p. 39—41; Florica Lorinț, *Obiceiuri la naștere din Oltenia de nord*, în „Revista de etnografie și folclor", XIII (1968), nr. 6, p. 524—526 etc.), și care ar introduce, s-ar zice, o nuanță de sociabilitate.

În realitate apropierea ar fi artificială. Diferențe esențiale separă magia „mesei" ursitoarelor atît de motivele de basm amintite, cît și de mondenitatea banchetului regal din *KHM*, chiar dacă motivic acesta va fi derivat, inițial, prin desacralizare, din vechi practici rituale propițiatorii cu bază alimentară, practici de altfel destul de răspîndite în etnografia lumii (cf. R. W. Brednich, *op. cit.*, passim). Astfel, pe de o parte, „cina" se referă la „realități" magice curente, *imediate*, în vreme ce motivele de basm rămîn cantonate net în cîmpul ficțiunii. Pe de altă parte, „cina", „masa" au caracterul unei ofrande, nu al unui prilej de „convivare", iar vizita ursitoarelor este *inevitabilă*, independentă de orice poftire. Incongruența *invitației* și în genere a tratativelor directe cu ursitoarele (chiar dacă Marian, *op. cit.*, p. 158, de altfel confuz și contradictoriu, pare să ateste, izolat, în Transilvania, această din urmă posibilitate) rămîne, așadar izbitoare și de netăgăduit.

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel cercetări mai noi [16] accentuează faptul că basmul *Dornröschen*, în ciuda răspunderii lui considerabile atît directe, pe cale livrescă, cît şi prin prelucrări muzicale, coregrafice, ca joc de copii etc., nu a devenit *niciodată* bun folcloric propriu-zis nici măcar în Europa occidentală.

Între textul din *KHM* (de circulaţie restrînsă chiar şi în Germania) şi versiunea franceză din *Les Contes de ma mère Loye* s-au propus complicate relaţii de filiaţie. La originea redacţiei franceze — ca şi a celei italiene din *Pentameronul* lui Basile — s-a aşezat un episod din anonimul *Roman de Perceforest* (sec. al XIV-lea), derivînd din ciclul *Graalului*, unde se povesteşte cum, la naşterea Zelandinei, tatăl ei, regele, invită trei zeiţe, Lucina, Themis, Venus; Themis, ofensată de faptul că tacîmului care îi e hărăzit îi lipseşte cuţitul, urează fetiţei să se înţepe într-un fir de in şi să cadă în somn adînc pînă cînd cineva îi va smulge firul din deget; Venus urează trezirea din letargie; urmează *împlinirea*, complicată cu alte motive. Se presupune că autorul nu va fi „inventat" integral, că se va fi bizuit măcar în parte pe motive circulante în epocă. Originea şi statutul acestora nu e însă lesne de precizat, cu atît mai mult cu cît dihotomia literatură cultă — literatură populară, pentru Evul Mediu, rămîne problematică [17].

★

B. *Die Bremer Stadtmusikanten* (ATh. 130). Versiunea Grimm are după cum se ştie următorul conţinut: I. Un măgar bătrîn, speriat că stăpînul vrea să-l taie, fuge de-acasă cu gînd să se facă muzicant la Bremen. II. Pe drum întîlneşte un cîine, o pisică, un cocoş, toţi bătrîni, în primejdie de a fi tăiaţi de stăpîni. Îi convinge să se însoţească şi să se facă muzicanţi. Înnoptează în pădure. Cocoşul suit în copac vede o lumină în depărtare. III. Pornesc într-acolo; ajung la coliba unor hoţi; înăuntru, masă întinsă.

---

[16] J. Bolte—G. Polivka, *Anmerkungen zu den « Kinder-und Hausmärchen » von Brüdern Grimm ...*, vol. I, Leipzig, 1913, p. 434 — 442; R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 150—152; Jan de Vries, *Dornröschen*, în „Fabula", Bd. II, 1958, Heft, 1, p. 110, passim.

[17] Bolte-Polivka, *op. cit.*, p. 434—442. În ordinea circulaţiei motivice, merită citat un fragment din saga islandeză a lui Nornagest (datînd din jurul lui 1300): „Acestea s-au întîmplat pe vremea cînd eram crescut în casa tatălui meu, în locul numit Gräning. Tatăl meu era avut în bani şi bogăţii, şedea într-o locuinţă impunătoare. Pe atunci umblau prin ţară « völvele », numite « profetese », şi le preziceau oamenilor vîrsta. De aceea mulţi oameni le pofteau în casă, le ospătau şi le dădeau daruri la plecare. Şi tatăl meu făcu la fel. Ele au venit cu mare alai să-mi prezică soarta. Eu eram pe atunci în leagăn. Deasupra mea ardeau două luminări. Mi-au spus că voi avea parte de mult noroc, mult mai mult decît părinţii şi rudele mele şi decît fiii celorlalţi conducători din ţară, şi mi-au spus că-mi va merge bine în toate privinţele. *Cea mai tînără* [subl. ns. — V. N.] dintre « norne » s-a simţit însă umilită deoarece celelalte nu-i ceruseră şi ei sfatul într-o prezicere atît de însemnată; la asta s-a adăugat şi faptul că oamenii îmbulzindu-se au împins-o şi a căzut de pe scaun. Furioasă, a strigăt celorlalte să înceteze cu prezicerile lor bune, « eu — a zis — îi voi acorda o viaţă lungă cît a luminării care arde la capul lui ». Cea mai bătrînă dintre « völve » a stins repede luminarea şi i-a dat-o mamei spunîndu-i s-o păstreze şi să n-o aprindă decît în ultimele zile ale vieţii mele. « Profetesele » au plecat mai apoi, iar tatăl meu le-a dat daruri bogate la despărţire. Cînd am crescut mare, mama mi-a dat luminarea în păstrare şi ea a fost întotdeauna asupra mea". Apud. R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 28—29.

Se cuvine de asemenea amintit şi că B. A. Botkin, degajînd „pattern"-ul lui M. I. F 360. 1 (războinarea zînei desconsiderate), motiv nuclear în ATh. 410 alături de M. I. D 960.3 (frumoasa adormită), îi subliniază antichitatea trimiţînd între altele la mitul lui Eris — precum se ştie, neinvitată la nunta lui Peleus cu Tetis, zeiţa zvîrle între nuntaşi *mărul discordiei* — etc. (cf. *Little Briar Rose* în *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. II, New York, 1950).

Evident, în ambele cazuri, instituirea unor linii de filiaţie certă rămîne discutabilă.

https://biblioteca-digitala.ro

Fugarii, flămînzi, hotărăsc să-i alunge pe hoți, să le ia locul. Măgarul se așează cu copitele pe fereastră, pe spatele lui suie cîinele, pe cîine pisica, pe capul pisicii cocoșul. Încep să țipe fiecare pe limba lui năpustindu-se prin fereastră. Hoții fug. Animalele ospătează și apoi se culcă : măgarul pe gunoi, cîinele după ușă, pisica pe vatră, cocoșul pe stinghie. IV. Hoții trimit o iscoadă : vrea să aprindă focul — pisica îl zgîrie și îl scuipă ; fuge la ușă — cîinele îl mușcă ; măgarul îi dă o copită ; cocoșul strigă : „Kikeriki !". V. Îngrozit, hoțul povestește alor săi că în colibă s-au instalat o vrăjitoare care zgîrie, un bărbat care dă cu cuțitul, un monstru care lovește cu un ciomag și un judecător care strigă : „Aduceți-mi pungașul". Hoții nu se mai întorc la colibă, unde animalele rămîn stăpîne.

Variantele românești evidente ale tipului ATh. 130, de care dispunem, sînt în număr de 13. Opt formează o serie relativ unitară :

(1) *Tovarășii șoarecelui* (Moldova ?), în „Columna lui Traian", II (1871), nr. 13, p. 12, culeg. S. Fl. Marian.

(2) *Povestea oului* [18] (Moldova), în „Șezătoarea", I (1893), nr. 11 — 12, p. 279—281, culeg. M. Lupescu, Broșteni, Suceava.

(3) *Frau Katze* (Transilvania), în P. Schullerus, *Rumänische Volksmärchen*, „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde", 1906, Bd. 33, II H 419, inf. Sive Bursan, Alțina, Sibiu.

(4) *Șoricelul năzdrăvan* (Muntenia ?), în „Cultura poporului", VIII (1928), nr. 248, p. 2.

(5) *Pățania unui ou* (Transilvania), în A.I.E.F., i. 11010, culeg. O. Bîrlea, 1951, inf. P. Bodișteanu, Cerbăl, Hunedoara.

(6) *Animalele solidare* (Muntenia), în A.I.E.F., mg. 1241 c, culeg. O. Bîrlea și Al. Amzulescu, 1956, inf. N. Gh. Micudă, Albești, Argeș.

(7) *Baba și oul* (Maramureș), în A.I.E.F., mg. 2261 b, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. Maria Dunca, Rozavlea, publicat de O. Bîrlea în *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, p. 141—142.

(8) *Cu un moș și o babă* (Maramureș), în A.I.E.F., mg. 2326 a, culeg. O. Bîrlea, 1962, inf. T. Pop, Săpînța, publicat de O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 138—140.

Schema e următoarea [19] :

I. *Un „animal"* : șoricel (1,4), pisică (3,8), ou (5), măgar (6).

Pleacă în lume (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Din pricini diverse : înspăimîntat fiind de un mărunt accident — îi pică o alună în cap(1), i se înfige un ghimpe în gît (4) — , interpretat catastrofic — dau turcii (1), „vine ciuș-măciuș" (4) — , de frica stăpînilor

[18] Textul este republicat *ne varietur* în „Calendarul gospodinei", [1922], nr. 65 și în *Cartea de citire pentru clasa a III-a primară*, București, 1932, și, ușor modificat (lipsește nunta oului, formula de încheiere e alta, strigătele animalelor sînt alcătuite din alte complexe onomatopeice, cuvinte sînt ici-colo înlocuite prin sinonime), în A. Culea, *Povești cu animale*, Craiova, [1922], p. 30, și în „Calendarul revistei « Școlarul ieșean »", Iași, 1934, p. 37.

[19] Spre a nu încărca expunerea și totodată pentru sugerarea dintru început a structurilor am recurs la simplificarea normei grafice obișnuite a tabloului analitic, precum și la unele evidente adaptări personale. În continuare, în restul textului, cu excepția variantei (2) care prezintă o situație specială, vom analiza toate textele prin „grila" celor 5 episoade-standard puse în evidență de acest prim grup de variante (pentru terminologie, cf. C. Bărbulescu, *Catalogul poveștilor populare românești*, în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1—2, p. 63, passim.

În altă ordine de idei, ținem să precizăm că, din cauze independente de voința noastră, nu am putut vedea monografia fundamentală a lui A. Aarne. *Die Tiere auf der Wanderschaft*, Helsinki, 1913, în „FFC", nr. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

păgubiţi (3), fiindcă a fost părăsit (5), de „spleen" — măgarul e plictisit de toate — (6), din cauza răului tratament (8).

II. *I se alătură pe drum alte „animale"* : o pisică (1, 4, 8), o gîscă (1, 3), un cocoş (3, 4, 5, 6, 8), o oaie (1), un cal (3), un bou (3), un cîine (3, 4, 6), un măgar (4), un rac (1, 4, 5, 6), un iepure (5), un ou (4, 6, 8), un berbec (5), un ac (8).

III. *Ajung la un adăpost* : coliba unor lupi (1, 5), a unor hoţi (4), care lipsesc de-acasă (3, 6), la moara dracilor (8).

Acţionează : fac „piramida" — „animalul monstruos" — (4), respectiv se ascunde fiecare în locul în care-i convine — oul în cenuşă, racul în cofă etc. — (1, 3, 5, 6, 8).

IV. *„Lovitura legitimă", ofensivă (defensivă), a animalelor* : victimele sînt hoţii din colibă (4), mama lupilor care vine să facă focul (1), un hoţ (4, 6) — anume şchiop (3) — care vine acasă, lupul (5), un drac orb (8).

V. *Victimele fug* (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Victima povesteşte : cineva a vrut să-i taie nasul, bunica dracului era să-l înghită etc., etc. (3, 5, 8).

Animalele rămîn stăpîne pe adăpost (1, 3, 4, 5, 6, 8).

Varianta (1) încheie cu comentariul, evident fortuit, de legendă explicativă : „de atunci nu mai trăiesc lupi în preajma omului" (!)

Varianta (5) epilogheză straniu, probabil efect de contaminare : lupul îşi spune păţania altui lup care răspunde : „mă, şi eu [. . .] tăt aşa am paţît az noapte", ceea ce perspectivează — fără noimă — în infinit agresiunea animalelor.

Varianta (2) aminteşte de tipicul făbulosului „propriu-zis" : I. Un moş şi o babă, sărmani, au o găină. Ouăle acesteia dispar tainic. II. Moşul stă la pîndă : oul, odată ouat, fuge spunînd moşului că pleacă să-i aducă avere. III. Pe drum face tovărăşie cu un rac, un şoricel, o mîţă, un cocoş, un ţap. IV. Ajung la casa celor 12 tîlhari. Oul porunceşte : şoarecele să se vîre în borta de sub pirostrii, mîţa pe cuptor etc. V. Hoţii vin : unul aprinde focul, e pocnit de ou în ochi, şoarecele chiţăie : „ţîşti, ţîşti" (hoţii pricep „ţine-l"), motanul mormăie : „curmei, curmei" (hoţii înţeleg : să se aducă curmei să fie legaţi), cocoşul strigă „cot-codac" (sic) hoţii pricep „cu parul în cap !") etc. VI. Fug. VII. Oul împarte bogăţiile hoţilor. VIII. Partea lui o dă moşului. IX. Se însoară cu o fată frumoasă, iar la nuntă „joacă toate găinile din lume".

Contaminările lui (2), practicate evident de un povestitor cu imaginaţie, sînt vagi, totuşi detectabile. I şi II amintesc bine de ATh. 715 A, iar comportarea filială a oului evocă pe ATh. 551 (mai precis, ATh. 551 **). La rîndu-i, apoteoza nupţială (IX) e înrudită cu finalul normal al — cel puţin — întregii categorii basm fantastic ATh. 300 — 749 [20].

Dimpotrivă, varianta (7), din care episodul I lipseşte, estompează fantasticul : animalele, doar coincident laolaltă, nu fac decît să reacţioneze în limitele comportării lor firesti. IV. O babă sărmană îşi coace un ou. Un lup crezînd că se frige un berbece dă năvală, dar din cuptor oul îi zvîrle cenuşă în ochi ; vrînd să se spele, racul din cofă — adus *întîmplător* de

[20] Mai precis, *prima* din cele două categorii de basm fantastic pe care O. Birlea le distinge, pe bună dreptate (*op. cit.*, p. 58—59), categorie caracterizată de finalul-nuntă. De menţionat că Şăincanu (*Basmele românilor*, Bucureşti, 1895, p. 948), care cunoaşte varianta (2), o socoteşte greşit variantă a *Punguţei cu doi bani* (ATh 215 A).

https://biblioteca-digitala.ro

babă cu apa — îl prinde de nas ; niște găini, trezite, bat din aripi zgîriindu-l, un șoarece chițăie. V. Lupul fuge la „ceia lupi" ; povestește cum „o hoață de babă" i-a aruncat cu cenușă, un țap i-a băgat coarnele în nas etc., încheind moralizant : „asta iere pățania me și nu mă mai duc altu la cuptoru nimănui".

Ceea ce caracterizează cele 8 variante analizate, opunîndu-le textului Grimm, e *coerența* — vădit intermitentă în *Die Bremer Stadtmusikanten* — a acțiunii : vagabondajul silit, fără proiecte *explicite* de viitor, al animalelor se încheie, *convergent*, prin reintegrarea unei stări echivalente celei inițiale (pierderea unui adăpost, regăsirea unui adăpost) ca scop *implicat* de subtextul tuturor variantelor.

Dar *divergența* caracteristică — sursă potențială de grotesc — dintre scopul anunțat al călătoriei (în Grimm, carieră muzicală la oraș) și scopul practic al conflictului declanșat își găsește și ea ilustrare în materialul românesc, în patru variante [21].

(9) *Ospățul animalelor* (Transilvania ?), în „Vice Strigoiul", I (1862), p. 65.
(10) *La rîul Iordanului* [22] (Muntenia), în M. Cedru, *Legende*, [f. a.], [f. loc.], p. 16, inf. Linia Coadă, Trestenic, Ilfov.
(11) *Cocoșul, măgarul, racul, șoarecele și oul* (Oltenia), în Șt. Tuțescu, *Taina ălui*a, Piatra-Neamț, 1906, p. 21, inf. D. St. Minea, Cătane, Dolj.
(12) *Cu ou* (Transilvania), în A.I.E.F., ï 11019, culeg. O. Bîrlea, 1951, inf. I. Dragotă, Cerbăl, Hunedoara.

În aceste variante, la joncțiunea dintre episoadele II și III ale schemei standard un hiatus intervine în lanțul cauzal.

În varianta (9) : I — II, oul cheamă animalele (rac, găină, măgar, iepure, vulpe, urs, „hîrtiu" — hîrciog ? —) la ospăț ; III, în loc să ospăteze merg la coliba lupului „să-l sperie" (!) ; IV, cînd acesta vine oul îi arde nasul, racul îi foarfecă buza etc. ; V, lupul fuge iar concluzia, deconcertantă dar perfect integrată divagației, e de fabulă : „fuga-i rușinoasă dar e rațională". În (10) : I, pisica și cocoșul trimiși de stăpîni după bogății hotărăsc să meargă la rîul Iordanului : „acolo, cine ce dorește i se împlinește" ; II, li se alătură un bou, un măgar, un șoarece, un rac, un ou ; III, rămîn însă la vizuina a 3 lupi — IV, pe care îi alungă — , V, declarînd ținta călătoriei atinsă. În (12) : I, unui ou i s-a urît cu viața, pleacă să se înece ; II, șoarecele, racul, cocoșul, iepurele, berbecul — toți disperați — i se alătură ; III, în loc să-și curme zilele se pitesc,, la casele unui lup", IV, care întorcîndu-se se sperie de animalele mai speriate decît el, V, și fuge. Varianta (11) debutează cu o formulă non-sens, de basm cu minciuni : un cocoș pleacă la tîrg să-și ia iminei pentru cap și căciulă pentru picioare. Dezvoltarea deviază în făgașul comun : lupul (victimă) fuge, grupul (măgar, șoarec, ou) se înstăpînește pe bordei, mai puțin racul, care cade în baltă.

Concluzii se impun. Pentru moment însă să ne ferim a le *formula*.

C.D. *Herr Korbes* și *Das Lumpengesindel* (ATh. 210).

În *Herr Korbes*, I, cocoșelul și găinușa decid o călătorie. Cocoșelul înjghebează o trăsurică și înhamă patru șoricei. II. Pe drum se întovărășesc cu o pisică, o piatră de moară, un ou, o rață, un ac cu gămălie, un ac de

[21] În avantajul clarității expunerii — atragem atenția — dăm o numerotație *unică* pentru *toate* cele 15 variante ale *ambelor* tipuri.
[22] Republicat în „Țărănismul", V (1929), nr. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

cusut. Pornesc la casa unui anume domn Korbes. III. Nu-l găsesc acasă. Şoriceii trag trăsura în hambar, cocoşelul şi găinuşa se aşază pe o stinghie, pisica pe cămin, raţa la fîntînă, oul în prosop, acul cu gămălie în perna scaunului, cel de cusut în pat, piatra de moară deasupra uşii. IV. Domnul Korbes vine. Vrea să aprindă focul — pisica îi aruncă cenuşă în ochi; vrea să se spele — raţa îl stropeşte; ia prosopul — oul se sparge lipindu-i-se de ochi; se aşază pe scaun — acul cu gămălie îl înţeapă; furios se aruncă în pat, dar e înţepat de celălalt ac; îngrozit vrea să fugă: la uşă piatra de moară îi cade în cap şi-l omoară. Epilogul, cu fină maliţie, subliniază, corectiv, lipsa de noimă a anecdotei: „Der Herr Korbes muss ein recht bőser Mann gewesen sein".

În *Lumpengesindel*, I, cocoşelul şi găinuşa, plecaţi la munte să mănînce nuci, se iau la harţă cu o raţă care se pretinde stăpîna muntelui. Cocoşelul o bate şi o înhamă la o trăsură din coji de nucă în care suie cu găinuşa.II. Pe drum sînt luaţi doi pietoni: acul de cusut şi acul cu gămălie, cam băuţi. Ajung la han. III. Hangiul nu vrea să-i primească. I se promite însă oul pe care-l va face găinuşa dimineaţă şi se învoiesc. Călătorii fac un chef mare. A doua zi, în zori, cocoşelul şi găinuşa mănîncă oul, iar cojile le aruncă în vatră. Iau acele, încă adormite, şi le înfig unul în jilţ, celălalt în prosop. Fug apoi peste cîmp, urmaţi la scurtă vreme de raţă. IV. Hangiul, cînd se scoală, vrea să se steargă — e zgîriat de acul de gămălie; dă să-şi aprindă pipa — cojile de ouă îi sar în ochi; se aşază în jilţ, dar sare ca ars jurînd să nu mai primească „asemenea derbedei".

Trei sînt variantele româneşti care aproximează tiparul implicat:
(13) *Povestea şoarecelui* (Moldova), în Teodorescu-Chirileanu, *Poveşti poporale de cuprins moral*, Braşov, 1899, p.18 — 26, inf. Elena P. Crătinariu, Broşteni, Suceava.
(14) *De ce are şoarecele ochii gogonaţi* (Muntenia), în „Albina", IV, (1901), nr. 36, p. 990—991, culeg. Chr. N. Ţapu, Ciorăşti, Vîlcea.
(15) *Cei şapte fraţi de cruce* (Banat), în „Doina", I (1928), nr. 6, p. 136 — 137, culeg. L. Costin, inf. I. Peia, Zlagna, Caraş-Severin.

Respectiv:
I. Un cocoş bătut de stăpîni (15), un şoricel, de groaza „turcilor" (14), fuge.
II. Se leagă frate de cruce cu un urs, o vulpe, un rac, un şoarece, un ou (15); se întîlneşte cu nişte ouă, o mîţă, un rac, o gîscă (14).
III. Dau de un sălaş plin cu lemne (15); de un bordei pustiu (14).
Se instalează: ursul, lupul şi vulpea cu cîte un mai lîngă uşă, racul în găleată etc.(15); ouăle în foc, gîsca pe sobă etc. (14).
IV. Un călător rebegit de frig intră şi e căsăpit (15); şoricelul neştiind unde să se ascundă aleargă la găleata cu apă: racul îl apucă de nas, sub pat pisica îl zgîrie, la cuptor ouăle îi pleznesc în faţă etc.; concluzia e „legendară": şi de-atunci bietul şoarece e cu ochii gogonaţi" (14).

Varianta (13) constituie un caz mai gingaş. Victima e un urs. Teoretic, date fiindu-i conotaţiile negative, reprimarea lui ar putea fi declarată motivată şi justă. Dar, contextual, ursul se înfăţişează ca întrupare însăşi a nevinovăţiei. „Neutralizarea" îl face aşadar analog „călătorului rebegit", „hangiului" etc. Maltratarea-i apare scandaloasă. Respectiv: I, nişte oameni îmblătind grîu omoară mulţime de şoareci; scapă unul şi fuge îngrozit crezînd că dau duşmanii; II, ia cu sine un cocoş, o mîţă, un rac, un ţap,

https://biblioteca-digitala.ro

un berbec; III, se ascund într-o casă pustie; IV, vine ursul „să-şi coacă nişte ouă"; „stă pe gînduri" în vreme ce ouăle se coc; deodată unul îi sare în ochi; vrea să se spele — racul îl prinde de nas, ţapul şi berbecul îl iau în coarne etc.; V, fuge; întîlnind o femeie i se tînguie (unu l-a ţinut cu cleştele de nas, altu l-a împuns etc.).

Expunerea analitică a insistat explicit asupra substanţei şi, implicit, a structurii celor 15 variante româneşti[23] spre a pune în evidenţă *concret* fără exces de comentarii, asemănările şi deosebirile faţă de reperele Grimm.

Care sînt deci, practic, raporturile dintre *Die Bremer Stadtmusikanten*, *Her Korbes*, *Das Lumpengesindel* şi variantele româneşti ale respectivelor tipuri?

Spre a putea răspunde, să redefinim succint cadrul istoric al materialului.

După Aarne-Thompson, tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 circulă aproape în întreaga lume; maxima frecvenţă ar înregistra-o în părţile de nord-vest ale Europei [24]. Cele mai vechi consemnări ale motivelor care le compun, datînd din secolul al XII-lea, ar fi regăsibile în eposul *Ysengrinus* al Magister-ului Nivardus şi în *Le roman du Renard*, care — după cum se presupune — au la bază fabule de circulaţie orală [25]. Prima variantă românească atestată a ambelor tipuri, *Ospăţul animalelor*, e publicată cu 39 de ani înaintea primei traduceri a celor trei texte Grimm [26], iar basmele germane din *KHM* — subliniem — sînt printre primele, între basmele europene, traduse la noi.

Aceste date determină o situaţie specifică, în care asemănările structurale pierd capacitatea de a proba nemijlocit filiaţii, iar deosebirile nu mai pot fi raportate relevant la modele singulare (în cazul nostru, Grimm).

Or, variantele româneşti, deşi atestate pe un teritoriu vast — acoperind, cu excepţia Dobrogei, toate provinciile istorice —, dovadă de *circulaţie* folclorică, deşi destul de numeroase, deşi culese — 40% absolut cert din circuitul folcloric — într-un interval de timp relativ întins (1862 — 1962), alcătuiesc serii *foarte unitare*, marcînd însă *nete deosebiri* faţă de *KHM*. Analogia cu variantele Grimm e doar de ordinul structurii, detaliile fabulaţiei, de regulă, nu corespund. Desfăşurarea variaţiei în tratarea motivelor se înscrie în modurile fireşti folclorice. În variantele româneşti, măgarul, iepurele, şoarecele etc. pleacă eventual să caute avere — precum în *basmul propriu-zis* local —, ori se închipuie urmăriţi de turci etc.; *nu* plănuiesc să se consacre muzicii ca breslaşi (precum în variante din Germania, Flandra etc., ţări şi provincii cu amplă şi solidă tradiţie corporativă), să devină papă(precum cocoşul din variante italiene), sau „să-şi aurească coada" (precum cotoiul din variante, poate nu întîmplător, iberice, culese adică din locuri copleşite cîndva de aurul Americilor şi cultivînd de veacuri o artă decorativă abundînd în aurării) [27] etc. Dacă ţinem apoi seama şi de

[23] Pentru contaminarea unor motive din ATh. 130 şi ATh. 210 cu alte tipuri, cf. *Tipologia bibliografică a poveştilor româneşti cu animale.*

[24] A. Aarne, S. Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1964, în „FFC" nr. 184 p. 52—53, 69.

[25] Cf. Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 237—259.

[26] *Basme adunate de fraţii Grimm*, Bucureşti, Edit. Casa Şcoalelor, 1901.

[27] Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 257—259.

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că variantele româneşti ilustrează în bună măsură [(1), (5), (7) ,(9), (10), (11), (12), formal şi (13)] versiunea cea mai — probabil — arhaică (antagonismul animale domestice/fiare), dar şi strate mai noi (dezvoltări către fabulos sau, dimpotrivă, către realistic, introducerea de personaje-oameni — toate vădit independent de *KHM*), ceea ce poate dovedi o anume evoluţie *în timp*, ipoteza pătrunderii recente la noi, în speţă *prin Grimm*, a tipurilor ATh. 130 şi ATh. 230 se exclude de la sine. Bineînţeles, răspîndirea europeană, inclusiv sud-est europeană, a tipurilor în discuţie exclude radical şi ipoteza apariţiei spontane a acestora în folclorul românesc.

Evident, dacă prezenţa *tipurilor* ca atare în folclorul românesc este străină de pătrunderea colecţiei Grimm, posibilele legături ale *cîte unui text* cu *KHM* pot fi luate în discuţie. Singura variantă care pune în mod serios această problemă e (4). Izbesc aici o serie de coincidenţe privind aspecte care, *laolaltă*, nu se mai regăsesc în nici una din celelalte variante româneşti : cocoşul se suie *în copac*; vede *o lumină în depărtare*; coliba este *a hoţilor*; aceştia sînt *surprinşi acasă*; eroii *fac „piramida"*; în plus, animalele sînt *aceleaşi* : măgar, cîine, pisică, cocoş (cărora li se adaugă şoarece, raci, două ouă). Ipoteza unei intrusiuni Grimm apare în aceste condiţii — dată fiind şi data publicării : 1928 — foarte plauzibilă. Rămîne greu de decis dacă e vorba de o adaptare folclorică (textul e contaminat în bună măsură cu o versiune tradiţională locală; episodul I debutează cu fuga şoricelului speriat de presupusul „ciuş-măciuş"), sau de o traducere-adaptare a *culegătorului*, care va fi combinat textul *KHM* cu reminiscenţe locale. În ambele cazuri, *suprapreluerarea* culegătorului este de netăgăduit : dulceaga stilizare a frazei stă mărturie.

Problematica comparării variantelor nu se poate reduce însă în acest caz la constatări de filiaţii, difuzare etc. Se impune în mod necesar şi discutarea unor chestiuni de fond.

După cum s-a putut prea bine vedea, tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 sînt strîns înrudite.

Ambele se reduc, în fapt, la o aceeaşi schemă bazală. Ambele desfăşoară un fantastic minor, carnavalesc, a cărui precaritate apare, cu atît mai limpede, la confruntarea cu variante în care suspendarea-i *parţială*, prin mărturisirea caracterului întîmplător şi instinctual al cooperării personajelor — vezi varianta (7) — , nu modifică semnificaţia respectivelor contexte. În ambele, efectul comic e generat îndeobşte de aceleaşi cauze şi la modul „clasic". [28]. Pe de o parte, răsturnarea proporţiilor firesti contrazice experienţa creînd ambiguităţi ilare. Temeritate şi viclenie sînt atribuite unor animale domestice, eventual senile; hoţii vădesc în schimb o molcomă imbecilitate, lupii poltronerie etc. Pe de altă parte, sursă de haz e şi specularea distanţei dintre aparenţă şi realitate în comentariul diverselor victime care-şi fabulează halucinant aventura. În sfîrşit, comicul de situaţie e îmbogăţit pretutindeni de inechivalenţa deliberată a dimensiunilor şi „condiţiei" membrilor grupului.

---

[28] Cf. O. Birlea, *op. cit.*, p. 42, 44.

https://biblioteca-digitala.ro

Reluînd modelul funcțional al lui Propp [29], am putea descrie tipurile ATh. 130 și ATh. 210 ca succesiune de *funcții*:
0. Situația inițială (facultativă).
1. Daună (posibila sacrificare etc.)/„Lipsă" (nuci poftite, averea rîvnită etc.). Plecarea eroului.
2. Însoțirea lui cu tovarăși ce-i devin secunzi.
3. Adăpostirea eroilor.
4. Brutalizarea unui terț, instituit automat ca antagonist.
5. Triumful eroilor (care *domină situația*: fie *rămînînd*, în vreme ce antagonistul *fuge*; fie — prin „transformare" — *fugind*, eschivîndu-se, în vreme ce antagonistul, mofluz, *rămîne*, incapabil de contrarepresalii).

De diferențe schema funcțională face abstracție. Există totuși *o deosebire* care nu poate fi ignorată. Ea decurge din însăși condiționarea diferită a resortului conflictual.

De altfel, fie și numai parcurgerea sumară a rezumatelor dă la iveală existența a două categorii de conflict. Unul *determinat*: animale slabe se unesc și terorizează preventiv, spre a-și asigura bunăstarea, adversari mult superiori (variantele analizate sub ATh. 130). Celălalt, să zicem, *indeterminat*: uciderea unui călător oarecare, persecuția hangiului, maltratarea șoricelului etc., toate *gratuite* (variantele de sub ATh. 210).

Dar *gratuitate/non-gratuitate* e esențial chestiune de punct de vedere. Fiindcă, în ultimă analiză, dacă e să adoptăm postulatul cauzalității universale, *gratuitatea* poate fi doar concluzia unei interpretări particulare — eventual corecte, întotdeauna mărginite — a unui act, privit dintr-o anume (sau dintr-un număr anume, *limitat*) de perspectivă (e), abstracție făcînd de *restul*, teoretic infinit, al interpretărilor posibile, din care, în mod necesar, cel puțin *una* trebuie să furnizeze o motivare valabilă. În același timp, riguros vorbind, opoziția motivat/nemotivat se suprapune înainte de toate, pînă la un punct se confundă chiar, cu opoziția *moral/amoral* (sau *imoral*).

În ce ne privește, am socotit gratuite actele ce nu pot fi *în imediat* justificate nici de reperele și optica contextului, nici de datele comune ale experienței aperceptive, aproximabile, a cititorului sau ascultătorului mediu.

Dacă plictisul măgarului, solidaritatea grupului baroc de „vietăți" etc. sînt vădit justificabile prin convenția fabuloasă acceptată ca atare, cum s-ar putea justifica uciderea, rece și sec, a pașnicului domn Korbes?

În *KHM* contextul renunță la motivări clare — comentariul fraților Grimm rămîne criptic. Totul e învăluit în veselă frivolitate. Nemijlocit crima apare, prin „gratuitate", absurdă.

Independent de context, aflăm însă, dintr-o scrisoare a fraților Grimm către autorul traducerii în engleză a colecției, că Herr Korbes ar fi un personaj sever — și deci antipatic — al mitologiei infantine germane [30]. Incidentul are evident darul de a schimba perspectiva. Korbes și-ar vădi cu alte cuvinte anume echivalențe, prin conotație negativă, cu lupii, hoții. etc., iar atrocitățile comise asupră-i ar apărea, într-un fel, „îndreptățite"

---

[29] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, în „International Journal of American Linguistics" Part. III, Vol. 24, Number 4, 1958.
[30] Bolte—Polivka, *op. cit.*, vol. I, p. 375.

https://biblioteca-digitala.ro

Totuşi echivalarea rămîne superficială. Hoţii, lupii, dracii sînt obiect de oprobriu unanim şi total. (Cu nuanţa că înfruntarea *a priori animale slabe/lupi* e prin suportu-i natural, indiferent de punctul de vedere al omului, mult mai „tare" — şi mai aproape de condiţia iniţială a basmului cu animale — decît cea care opune aceleaşi vietăţi dracilor etc., opoziţie factice căreia îi comunică energie doar consensul cu opinia societăţii.) Dimpotrivă, Korbes — chiar şi în lumina corespondenţei Grimm — rămîne cel mult obiectul ostilităţii unei minorităţi sociale, al unei „clase de vîrstă" (inutil să mai insistăm asupra *„îndreptăţirii"* — vezi nota 31 — a unor atare sentimente). Dar nu numai atît. Hoffmann-Krayer şi Bächtold-Stäubli nu înregistrează nici numele Korbes, nici tradiţia care l-ar institui variantă a unui Knecht Ruprecht sau a uni Butzemann [31]. Deci, probabil, fraţii Grimm fie vor fi consemnat o tradiţie cu bază de existenţă redusă, fie pur şi simplu, vor fi brodat ipotetic, urmărind tocmai „motivări adnotative" pentru crima gratuită.

Termenii acestei discuţii de caz particular sînt vădit valabili, *mutatis mutandis*, pentru întregul fond de variante examinat.

Este, în aceste condiţii, necesară şi întemeiată repartizarea variantelor discutate — *KHM* şi româneşti — sub două tipuri distincte? Pentru a ne lămuri ar trebui să examinăm însăşi pertinenţa criteriilor clasificării Aarne-Thompson. Or, aceasta aşază pe *Herr Korbes* sub ATh. 210, iar pe *Die Bremer Stadtmusikanten* sub ATh. 130 doar pentru că are în vedere clase tipologice caracterizate de calitatea protagoniştilor: (exclusiv) *animale domestice* în primul caz, *animale sălbatice* şi *animale domestice* în cel de al doilea. Este deci limpede. Vechile obiecţii ale lui Propp [32] la catalogul Aarne îşi reconfirmă valabilitatea: introducerea de criterii extrinseci, chiar dacă eventual eficace pentru o cîtime a materialului, duce la separarea de texte esenţial înrudite, consecinţa fiind desenarea unei imagini parţial deformate a esenţei basmului în genere.

Fiindcă de fapt în toate variantele considerate personajele „agresate prin surprindere" ilustrează, indiferent de calitatea lor (demoni, animale sălbatice etc.), o aceeaşi poziţie funcţională: *obiect de agresiune*. Nuanţarea intervine abia pe planul *intrinsec* al relaţiilor acestor personaje cu universul semantic căruia îi aparţin şi, în primul rînd, cu *agresorii* corespunzători. Astfel, atît *agresaţi* cît şi *agresori* se împart simetric în cîte două subgrupuri distincte, caracterizate de relaţii interne biunivoce. Criteriul distingerii grupurilor şi al opoziţiilor lor îl dă, am văzut, tipul de motivare care le caracterizează. Aceasta este *deosebirea* care face din *funcţia* „brutalizarea unui terţ" o *funcţie* „macaz"!

În variantele „non-gratuite" eroii — nominal paşnici şi cu vocaţie de victime — lovesc nişte redutabili dăunători *prin definiţie* (rareori şi *prin demonstraţie*). În chip *motivat* (resorturile sînt atît de ordin vital, cît şi de ordin tactic — singura şansă a unor plăpînzi faţă de adversari puternici e atacul-surpriză, eventual bluff-ul). Şi implicit *justiţiar* (în măsura în

[31] Vezi Bolte—Polivka, *loc. cit.* Reamintim că cei doi constituie reprezentări de spaimă — cu funcţie pedagogică, de regulă — din mitologia infantină germană: Knecht Ruprecht însoţeşte pe Sf. Nicolae şi aplică corecţii cu nuiaua celor neascultători; Butzemann este un fel de „babau", de „omu negru" etc. al copiilor germani Cf. E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-Leipzig, 1927.

[32] V. Propp, *op. cit.*, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

care se verifică principiul „un rău săvîrșit asupra unui răufăcător este un act drept"). Intervine deci o caracteristică permutare în roluri : agresații tradiționali devin agresori și invers. Agresiunea actuală e doar o revanșă.

În variantele „gratuite" eroii — *și aici* nominal pașnici etc. — lovesc niște inocenți, *prin definiție* sau *prin demonstrație*. Unicul resort e doar plăcerea de a face rău. Candoarea victimelor exclude „revanșa" și face din agresiune un act absolut, dincolo de orice „permutări" sau justificări posibile.

Temeiuri pentru a distinge două *modele* ale schemei date ar exista, așadar, la nevoie. Înseamnă oare aceasta, în condițiile cunoscute și dat fiind că hazardul (*criteriile* ATh. le-am văzut) face ca tipurile clasificării internaționale să coincidă cu nuanțele structurale *motivat* și respectiv *nemotivat*, că și instituirea a două tipuri de basm este neapărat admisibilă? Nu credem. Aceasta nu numai în virtutea structurii fundamentale unitare a întregului grup de variante, dar și pentru că — cel puțin în materialul românesc — distincția între subgrupurile *motivat/nemotivat* e atenuată de circumstanțe specifice.

Pe de o parte, în grupul motivat justificarea morală a acțiunii e de ordinul convenției. Cu o singură excepție (7), textele *presupun*, nu *demonstrează*, soiul malign al victimelor. Legitimitatea morală a loviturii rămîne, și ea, axiomatică. Consecința e încețoșarea relației cauză-efect, deci și reducerea distanței dintre acest grup, în bloc, și grupul „gratuit".

Pe de altă parte, e de presupus că tocmai sentimentul insuficientei justificări morale, ca mod al gratuității, a determinat tendințe de *compensare* a acesteia. Astfel, în 50 % din variante se introduc incidențe oarecum *raționalizante*. În trei [(1), (9), (14)] acestea sînt de ordinul alcătuirii funcționale : introducere de concluzii etiologice. În alte patru, de ordinul schemei narative. Într-o variantă (2) se înglobează importante elemente de basm propriu-zis, manieră perifrastică de a reduce prin logica fabulosului gratuitatea ; alte trei [(5), (7), (12)] anulează problematica morală substituindu-i un artificiu anecdotic : totul nu e decît jocul *involuntar* al aparențelor, în locul agresiunii — o bufă neînțelegere.

Procesul e interesant nu numai pentru cazul în speță. El pare să indice că *absurdul*, cu toate că admisibil în folclor ca *mecanism consecvent* (vezi basmele cu minciuni etc.), e greu tolerat ca *incident* în contexte ținute să evolueze „logic". Totuși, *tolerat*.

Ne putem întreba care este factorul generator de absurd în contextele analizate.

El ar putea deriva în primul rînd — să zicem — din mărunte modificări întîmplătoare la articulațiile cardinale ale textului : *om oarecare* în loc de *lup* sau *hoț*, și logica contextului e ruinată. În această primă ipoteză substratul psihologic al modificării ar rămîne însă mai mult sau mai puțin indeterminat.

Un salt reconfortant din *aleatoriu* în *necesar* intervine dacă admitem că pricina de fond a modificărilor stă în interferența unei optici străine folclorului *în genere* : în speță, intervenția mentalității infantine. Aceasta tocmai pentru că „gratuitatea" conflictului, cîtă există în aceste texte, e în principal ilustrată de jocul crud și absurd caracteristic psihologiei și folclorului copiilor. Prezența în 4 variante [(1), (2), (4), (13)] de fragmente

https://biblioteca-digitala.ro

de cîntece de copii [33], intonate în context de protagonişti — şi evocînd tocmai *vandalisme* — , pare să întărească această presupunere (cu atît mai mult cu cît 3 din cele 4 variante aparţin grupului „motivat", ceea ce sugerează chiar şi în interiorul acestuia o tendinţă manifestă către infantin). Să ne explicăm : studii de psihologia copilului au demonstrat clar lipsa în genere a sentimentului de compasiune la copiii mici (W. Kimmins arăta, cu decenii în urmă, într-un studiu devenit clasic [34], că la copiii sub 7 ani nenorocirile cuiva reprezintă 25 % din cauzele rîsului pentru băieţi, 10 % pentru fete ; la cei de 8 ani procentul este de 18 %, respectiv 10 % etc.) ; pe această stare de lucruri obiectivă se şi sprijină întreaga categorie de povestiri comice „culte" pentru copii în care personaje nevinovate sînt ucise sau molestate în mod barbar.

De altfel, interpretînd-o astfel, am putea vedea în instituirea gratuităţii o manifestare tipică a dinamicii istorice a funcţiei sociale a basmului cu animale, respectiv un ecou structural al alunecării lui în repertoriul copiilor (sau *destinat* copiilor).

Totuşi, chiar şi în felul acesta, problema nu şi-ar găsi decît o rezolvare parţială şi teoretică. Practic a alege fără şovăire între ipoteza formulării *întîmplător* „gratuite" — în folclorul adulţilor — şi cea a formulării mai mult sau mai puţin *necesar* „gratuite" — în folclorul *de* sau *pentru* copii — ca şi a decide inechivoc în privinţa priorităţii în timp a uneia sau a celeilalte dintre modalităţi, nu va fi cu putinţă cît timp vom ignora împrejurările — mai precis *mediile* — sociale caracteristice tuturor variantelor considerate.

Sintetizînd, credem că există suficiente temeiuri pentru a considera că variantele româneşti — nu mai puţin şi variantele Grimm — la tipurile ATh. 130 şi ATh. 210 ţin, în fond, de un singur tip structural fundamental, ale cărui faţete complementare le constituie cele două grupe posibile de texte evocate, divizibile eventual la rîndu-le în subclase după criterii secundare. Este confirmată în acest fel justeţea teoretică a înglobării spontane în *Tipologia bibliografică a poveştilor româneşti cu animale alcătuită* de Tony Brill a *tuturor* acestor variante *sub unul şi acelaşi tip*.

În plus, relativa omogenitate — judecînd după Aarne-Thompson — a variantelor româneşti şi a celor străine sugerează că problematica oportunităţilor tipologice dezvătute de noi s-ar pune, în termeni similari, şi aiurea.

Ceea ce ar rămîne de demonstrat.

VARIANTES ALLEMANDES DE LA COLLECTION GRIMM KHM ET VARIANTES ROUMAINES DES TYPES ATh. 410, 130 et 210

L'étude porte sur quatre morceaux représentatifs des *KHM* (*Dornröschen* — ATh. 410 — pour le conte« proprement dit », *Die Bremerstadtmusikanten* — ATh. 130 — , *Herr Korbes* et *Das Lumpengesindel* — ATh. 210 — pour le conte animalier). Son but est d'identifier l'éventuelle diffusion dans le folklore roumain des éléments de la collection Grimm ainsi

[33] Spre pildă : Vin turci/ cu măciuci/ Şi tătari/ Cu pari mari. /Dau în cap., /De nu scapi./ Curge sînge roşior,/ Roşu ca un merişor,/ Mai la vale d-un picior etc. (1).

[34] W. Kimmins, *The Springs of Laughter*, New-York, 1928, p. 95.

https://biblioteca-digitala.ro

que les caractères différentiels des versions roumaines des types ATh. 130, 210 et 410.

La nature même des matériaux a suscité des problèmes divers. *Dornröschen* a imposé une analyse du type « pénétration folklorique ». L'étude démontre que des trois variantes roumaines connues (attestées entre 1904 et 1951) deux sont, en réalité, des traductions-adaptations (condensations) d'après Grimm et Perrault. La troisième, relevant certainement du circuit folklorique, vient elle-aussi —démontre l'auteur — des *KHM*. On y expose les traits caractéristiques du remaniement folklorique roumain de l'original de Grimm.

Par contre, les contes animaliers ont exigé un examen de l'ordre de la critique typologique et de la classification. Les 15 variantes roumaines des types ATh. 130 et 210 (datant de 1862 — 1962) n'ont, — démontre l'auteur — à une exception près, aucun rapport direct avec *KHM*. L'auteur prouve l'identité du « modèle » des 15 variantes roumaines et partant des types ATh. 130 et 210. Par conséquent il propose la fusion des deux types ATh. sous un seul type structural pourvu de deux sous-types, déterminés par le conditionnement différent du ressort du conflit : agression « *motivée* » dans une série de variantes, « *immotivée* » dans l'autre.

https://biblioteca-digitala.ro

MODELARE ÎN BASMUL FANTASTIC

STANCA FOTINO

I. Momente ale cercetării structuraliste a basmului fantastic

Cercetarea structuralistă a basmului a cunoscut importante contribuţii, care, înmănuncheate, deschid în continuare drum cercetării, pe linia desprinderii modelelor, la diferite nivele (modelul genului, modelul unui grup tematic, modelul basmului ca entitate, modelul unor elemente de basm etc.). Vom căuta a puncta cîteva momente ale cercetării în acest sens.

Studiile structurale asupra basmului pornesc de la antropologie în sens clasic — etnologia popoarelor neştiutoare de carte. Ideea centrală a acestor cercetări antropologice este existenţa unor modele culturale.

A. L. Kroeber [1] dezvăluie existenţa unor elemente invariante în cultura indienilor nord-americani (acelaşi obicei la toate triburile, elemente care apar în toate obiceiurile). Pe acestea le consideră elemente formalizate fundamentale. Ideea grupării poveştilor separate şi distincte, pe baza unei aparente acţiuni similare, era nouă pentru epoca sa şi în contrast cu ideea de circulaţie a poveştii ca totalitate individuală, ca entitate separată. A. L. Kroeber intuieşte existenţa unui model, făcînd distincţie între un tip general al ideii mitice şi ideea concretă, limitată. Concluzia sa reface raportul conţinut-formă sub aspectul variabilităţii : o formă constantă îmbracă adesea conţinuturi variabile.

Unii cercetători — Robert H. Lowie [2], Ruth Benedict [3], Franz Boas [4], Gladys A. Reichard [5] — fac o idee de bază din existenţa şabloanelor, „a forţelor primordiale ale culturii". Aşa s-a ajuns la ideea de *structură*, termen al cărui înţeles a fost analizat şi definit în funcţie de cuceririle structuralismului lingvistic şi de ideea americană a *pattern*-ului [6]. Structura implică ideea de *sistem bine închegat, în care elementele se corelează*

[1] A. L. Kroeber, *Dezvoltarea basmelor şi a miturilor*, în „The Scientific Monthly", 3 (1916).
[2] R. H. Lowie, *Tema încercărilor în basmele nord-americane*, în „J.A.F.", 1908, nr. 21.
[3] Ruth Benedict, *Mitologia tribului Zuni*, New York, 1935.
[4] Franz Boas, *Mitologia şi basmele indienilor nord-americani*, în „J.A.F.", 1914, nr. 27.
[5] G.A. Reichard, *Tipuri literare şi răspîndirea miturilor*, în „J.A.F.", 1921, nr. 34.
[6] R. Bastide, *Sensul şi întrebuinţarea termenului structură*, Paris, 1960.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 315–329, Bucureşti, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

între ele. Schimbarea unui element atrage şi modificarea celorlalte. Sistemul structural are o existenţă latentă. Îl surprindem sub diferite forme de obiectivare, dar el există dincolo de aceste forme, ca o abstracţie. În cadrul sistemului îşi găsesc loc *modelele.* Acestea sînt şi ele structuri pe diferite planuri, categorii. *Modelarea se face prin corelarea elementelor semnificative într-un sistem, în care fiecare element capătă semnificaţie proprie nu prin el însuşi, ci prin corelaţia în care a intrat.* Fiecare element e un semn pertinent a ceva, a cărui semnificaţie e dată de situarea lui în sistem. Fiecare model e şi el un semn, care are o semnificaţie proprie. Modelul este un sistem obiectiv existent de corelare, de ordonare a unor elemente. Cercetătorul nu e creator de modele, ci un descoperitor al lor. Modelarea nu e un proces care are loc din afara actului creator, ci e un proces implicat creaţiei, care nu poate exista independent de ea. Legile de modelare există, analistul le descoperă, le analizează doar.

Modelul şi relevarea lui în cercetare demonstrează că gradul de formalizare a creaţiei populare e mult mai mare decît s-a crezut, atunci cînd se luau în considerare doar formulele, locurile comune etc. Acestea erau piese preexistente creaţiei, piese prefabricate. Dar mai există şi principii de ordonare, de corelare a lor. În raportul tradiţional — improvizat, colectiv — individual, ceea ce e modelat e de aceeaşi natură cu limba, şi ceea ce e obiectivarea modelului e de aceeaşi natură cu vorbirea.

Cercetarea structuralistă înseamnă cercetarea basmului în ceea ce are el modelat în text, dar şi în interpretare, gestică, mimică (aceasta în cazul unei cercetări complete).

Primul element al structurii e elementul construcţiei. Deci primul model ce trebuie desprins e planul general de construcţie. Apoi se trece la analiza diferitelor elemente şi a corelaţiei dintre ele, fiindcă şi părţile constitutive au modele.

Vom aminti de cîteva realizări în acest sens de cercetare al desprinderii modelelor din basmul fantastic.

Adolf Stender Petersen [7] împarte elementele constitutive ale naraţiunii populare în : *elemente dinamice* şi *elemente labile* (terminologia îi aparţine). Primele constituie trăsăturile invariabile, pe cînd celelalte sînt actualizările şi localizările specifice dintr-o variantă. Unităţile dinamice corespund formei, cele labile conţinutului. A. Stender Petersen consideră că, dacă prima situaţie e notată cu A, a doua cu B etc., schema temei devine A : B : C ... : X. Relaţiile dintre elemente sînt aceleaşi ca de la determinant la determinat. Seria de la A la X e o continuă serie logico-cauzală. El afirmă : „Nici un element nu poate fi eliminat fără a distruge întreaga temă-grup". Acestea dau stabilitate poveştii. Variabilitatea ei e cauzată de elementele labile. Aceste elemente nu au relaţii funcţionale între ele, şi unul nu trebuie în mod obligatoriu să-l determine pe celălalt. Seria pe care o deduce Petersen nu e decît un model pe care l-a desprins în funcţie de elementele şi criteriile adoptate de el. Modelul-serie de scifrat de el devine : A = a1 + a2 + a3 (element dinamic = sumă de elemente labile). Modelul grafic al naraţiunii este deci : A(a1+a2+a3) : B(b1 + b2 + b3) : ... X(x1 + x2 + x3).

[7] A. S. Petersen, *Prototipul bizantin al poveştii varangiene a morţii eroului prin calul său,* Copenhaga, 1945.

https://biblioteca-digitala.ro

Modelul Petersen are deci la bază opoziția dinamic/labil, opoziție care se traduce prin alte trei opoziții : funcțional/întîmplător, invariant/variabil și structură/stil.

V. Propp [8] studiază *morfologia basmului*, înțelegînd prin „morfologie" descrierea basmului potrivit componentelor sale și relațiilor acestor componente între ele și cu întregul. Deci operațiunea pe care o face are caracterul găsirii unui model de construcție a basmului. El stabilește o nouă unitate de bază — *funcția*. Funcția nu se referă la faptul concret relatat, ci la rostul lui în context, în corelație cu rosturile celorlalte fapte. Funcția e elementul stabil al narațiunii : invarianta. Operînd cu astfel de principii, seria funcțiilor lui V. Propp se constituie ca model. Deci modelul acesta cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie într-o ordine predictabilă. Astfel Propp stabilește o nouă opoziție pe plan metodologic : subiectul/ compoziția. Acest raport este echivalent cu raportul variantă/invariantă, cu raportul obiectivare/model, cu raportul motiv (care ține de subiect)/funcție (care ține de compoziție). Modelul lui se reprezintă grafic tot în serie continuă : 1→2→3→4→ . . .31.

Kenneth L. Pike [9] pornește de la studierea basmului analogic cu studierea emică a limbajului. E o analiză de tip structural, deoarece tinde să descopere și să descrie modelul unui anume limbaj sau al unei anume culturi, respectînd modul în care diferitele elemente constituente sînt în relații între ele și cu modelul ca întreg. Consideră necesar a se studia o unitate doar ca o parte a unui sistem funcțional total. K. Pike vede în structura emică o parte a modelului realității obiective și nu o construcție a analistului. Cercetătorul descoperă structura (în acest sens, Edmund Leach spune : „Modelul e aici ; eu nu l-am inventat, nu am făcut decît să-i demonstrez existența" [10]).

Modelul structural al lui K. Pike se bazează pe trei componente complexe ale unităților emice, componente pe care le numește „*moduri*". Cele trei moduri ar fi : *modul specific* sau *caracteristic*, *modul de manifestare* și *modul de distribuție*. Această structură trimodală poate fi urmărită analizînd funcțiile lui Propp. Funcția, ca o unitate emică, include cele trei moduri. Sensul general al funcției ar corespunde modului specific. Modul de manifestare constă în toate variantele funcției, deci e suma tuturor elementelor diferite care pot forma o funcție dată. Ordonarea acestor elemente înseamnă mod de distribuție. K. Pike aduce precizări de natură terminologică ; denumește cea mai mică unitate a modului specific „*motiv emic*" sau „*motivem*" (acesta corespunde, în modelul lui Propp, funcției). Termenul lui Pike permite și folosirea termenului „*alomotiv*". Noțiunea s-ar defini ca o formă a acestor motive care se întîlnesc în orice context motivemic dat. Alomotivul intră deci în același tip de relații cu motivemele, ca și alofonele cu fonemele și alomorfele cu morfemele. Din această perspectivă, termenul de motiv, înrădăcinat în cercetarea folclorică, poate fi utilizat cu sensul de elemente ce umplu motivemele.

[8] Vladimir Propp, *Morfologia basmului*, Leningrad, 1928.

[9] Kenneth L. Pike, *Limbajul în legătură cu o teorie asupra structurii activității umane*, California, 1954.

[10] Edmund Leach (un studiu despre Cl. Lévi-Strauss, 1961).

https://biblioteca-digitala.ro

Claude Lévi-Strauss [11], plecînd de la ideea realizării creaţiei mitice prin limbă, vede o corespondenţă a unităţilor lingvistice cu cele din mit (*miteme*) şi cu cele din basm (*motiveme*). Fiecare mit — în sistemul lui Lévi-Strauss — are la bază o relatare, care se corelează cu altele, formînd *pachete de relaţii*. Prin intrarea mitemelor în pachete, ele capătă semnificaţie. Această grupare în pachete de relaţii e o ordonare pe plan vertical, sincronic. Mitemele se organizează şi pe plan orizontal, prezentînd desfăşurarea mitului în succesiune, într-un fel de diacronie. În concepţia lui Lévi-Strauss fiecare mit şi fiecare basm se defineşte prin modelul comun al tuturor variantelor. Consideră inutilă operaţia de depistare a arhetipurilor; necesar e a se opera cu cît mai multe variante. Modelele există nu numai în directă legătură cu obiectivările lor, ci şi dincolo de acestea, ca sisteme logice. Deci, modelul creaţiei corespunde unui model logic, unui model de gîndire. Există modele mintale; omul gîndeşte prin modele, de aceea creează modele culturale. Există deci coordonate de gîndire care devin semne, simboluri şi capătă fiecare o semnificaţie proprie. De aici se constituie ideea de cultură ca sistem semiotic.

Modelul structural propus de Lévi-Strauss e alcătuit dintr-o serie de opoziţii binare mediate. El spune : „Gîndirea mitică merge de la opoziţie la medierea ei progresivă [...]. Doi termeni opuşi fără intermediar tind întotdeauna să fie înlocuiţi cu doi termeni echivalenţi care-l permit pe un al treilea ca mediator; apoi unul dintre termenii polari şi mediatorul vor fi înlocuiţi cu un nou «triad», şi aşa mai departe [...] ".

Dacă V. Propp punea la baza sistemului său caracterul predictabil al motivemelor şi succesiunea lor în serie obligatorie — deci considera obligatorie monovalenţa motivemelor — , *Claude Bremond* [12] corectează acest model. El nu admite caracterul predictabil al tuturor motivemelor. Ele pot fi bivalente sau multivalente. De aceea gradul de ambiguitate al lor e diferit — cele monovalente au o ambiguitate redusă, aceasta creşte la cele bivalente şi cu atît mai mult la cele multivalente.

Modelul lui Cl. Bremond are ca unitate de bază — *funcţia*. Trei funcţii formează o secvenţă primară, o triadă : funcţia 1 e o virtualitate, funcţia 2 e procesul, funcţia 3 e închiderea procesului. Procesul poate să fie sau nu închis, deci virtualitatea poate fi actualizată sau nu. *Ambiguitatea* rămîne, deci, ca o lege permanentă a modelului său, permiţînd dezvăluirea mai profundă a mecanismului contaminării.

Alan Dundes [13] descifrează un model de basm construit din acţiuni sau situaţii în opoziţie. Opoziţia fundamentală şi obligatorie a oricărui basm e cea dintre o „lipsă" şi „lichidarea" ei (termenul lichidării poate însemna rezolvarea sau declanşarea unei noi lipse, deci a unei noi opoziţii). Alte elemente opozitive în modelul Dundes sînt : datorie/datorie împlinită, ispitire/amăgire, interdicţie/violarea ei, consecinţă/încercarea de a evita consecinţa.

I. A. Greimas [14] arată că alături de nivelul funcţiunilor, ca o coordonată pentru cercetarea modelului, e important şi *planul actanţilor*. (Şi

[11] Claude Lévi-Strauss, *Studiu structural al mitului*, în „J.A.F.", 1955, nr. 68. Studiul devine apoi capitol în lucrarea *Antropologia structurală*, Paris, 1958.

[12] Claude Bremond, *Logica posibilităţilor narative*, în „Communications", IV, Senil, 1964.

[13] Alan Dundes, *Morfologia basmelor indiene nord-americane*, Helsinki, 1964.

[14] I. A. Greimas, *Semantica structurală*, Paris, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

Propp vorbise de „dramatis personae", înțelegînd însă prin acestea personajele basmului, cei ce efectuează acțiuni.) În concepția lui I. A. Greimas, actanții nu sînt identici cu personajele. Actanții sînt clase de personaje în cadrul fiecărui gen. În procesul de modelare, actanții se decupează prin reducerea personajelor la funcțiile esențiale. Fiecare actant e caracterizat printr-un mănunchi de funcțiuni în planul seriei, deci sintagmatic. Pe plan paradigmatic se constituie un model cu actanții organizați în opoziții.

Fiecare basm are o situație inițială tulburată de ceva, deci dezechilibrată. E momentul începerii în fapt a acțiunii basmului. Actantul categoriei principale — eroul — , în opoziție cu dușmanul, își începe acțiunea. În acțiune, diversele funcții sînt în raport de subordonare față de funcția generală; se creează, deci, planuri secundare la nivelul funcțiilor, implicit și la nivelul actanților (raportul erou-dușman e diferit de cel dintre erou și personajul ajutător). În cadrul structurii basmului sînt grupuri, clase, în cadrul cărora acționează două forțe contradictorii : unele care impulsionează acțiunea (actanți adjuvanți) și altele care o împiedică (actanți opozanți sau retardanți). Cele două forțe nu apar numai în planul general al basmului, ci și înăuntrul motivemelor. E un mecanism de corelare al actanților și funcțiunilor.

★

Aceste cercetări pornesc de la ideea, pe care o și demonstrează, că *basmul oral e un sistem de elemente corelate*, e un *cod de comunicare. Descifrarea acestui sistem, a elementelor lui corelate e obiectul studierii structuraliste a creației orale.* Scopul și modul de cercetare e arătat de *prof. Mihai Pop* : „Ca orice sistem structural, și în narațiunile populare, motivemele, ca elemente semnificative cu funcție proprie, se corelează între ele și, dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul. Descifrarea motivemelor, și pe plan sintagmic și pe plan paradigmatic, desprinderea modelului, constituie deci obiectul cercetării structuraliste" [15].

II. Model de construcție a basmului fantastic

Încercăm în ceea ce urmează să precizăm cîteva noțiuni și criterii pentru descifrarea unor modele în cadrul basmului fantastic, modele de construcție globală și modele de elemente și de sisteme relaționale între ele.

Considerăm basmul, conținutul lui, ca un intermediar între două situații polare posibile : la un capăt e elementul nefiresc (situația nefericită), la celălalt e opusul lui, elementul firesc (situația fericită). Pentru ca ciclul să fie perfect închis e necesar să antepunem primului element o situație firească (fericită), care să fie o primă imagine a elementului firesc final. Nu se poate pune însă semnul echivalenței între firescul inițial ($firesc_1$) și firescul final ($firesc_2$), deoarece acțiunea basmului nu e o simplă refacere, restabilire (așa cum considera Alan Dundes), ci este o realitate nouă, care-și are aportul ei, aduce un plus final. Actanții și acțiunile care împing lucrurile spre firesc se cer răsplătiți, răsplata lor fiind exprimată tocmai în acest adaos la $firesc_1$ ($firesc_2 - firesc_1 =$ răsplata). E o echivalență de semn invers cu actanții și acțiunile care caută să mențină nefirescul și care cer pedeapsa.

[15] Mihai Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, în „Secolul 20", nr. 5, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Numai această rezolvare de sens negativ o permite şi pe cea de sens pozitiv (răsplata, adaosul).

Ca un prim model general de construcţie e pendularea între situaţia firească şi cea nefirească, cu un presupus firesc iniţial vătămat. Lichidarea actului de vătămare înseamnă rezolvarea pe care am numit-o pedeapsă, iar acţiunea de ajungere la firescul final se îngemănează cu rezolvarea pe care am numit-o răsplată. Notăm grafic acest model: $[+_1]\ [-]\ [+_2]$.

Alteori acest model poate fi amplificat prin faze intermediare ale firescului şi ale nonfirescului în poziţii provizorii, imperfecte.

Exemplificăm acest model cu cîteva variante ale lui.

Basmul „Voinic de codru" [16]

Basmul e construit pe motivul împărăţiei dependente de puterea unor zmei atotputernici, care-şi cer zilnic drepturile din avutul împărăţiei. Eroul, care poartă prin însăşi naşterea lui neobişnuită (în pădure, în singurătate, cu naşi ca Dumnezeu şi Sf. Petru) însemnele puterii şi ale curajului suprem, lichidează pe aceşti duşmani. Actul său îi aduce împărăţia în stăpînire şi pe fiica împăratului de soţie.

Există, deci, o situaţie iniţială referitoare la apariţia eroului, cu notele purtătoare ale neobişnuitului, ale hărăzirii spre împlinire. Nu întîmplător zmeii repetă obsesiv: „Numai de Voinic de codru am dus frică de el, de cînd o fost cît un grăunt de mazăre în pîntice la mă-sa ... ". Momentul iniţial al existenţei lui îl desenează, îl conturează spre existenţa, spre menirea pe care relatarea i-o rezervă.

Aflăm apoi de puterea pe care o au zmeii asupra împărăţiei şi pe care şi-o exercită sub forma birului zilnic pe care îl încasează. Aceasta este situaţia nefirească creată într-o lume dominată de concepţia dreptăţii, a împărţirii avutului şi a chiverniselii lui de către fiecare. O astfel de situaţie firească a existat deci $(+_1]$ şi a suferit apoi un act de vătămare $(-)$. Deci o stare firească iniţială, starea de nondependenţă $[+_1]$, a fost vătămată printr-un act opozant $(-)$ nenumit, pe care-l bănuim a ţine de prezenţa zmeilor, creîndu-se o situaţie nefirească $[-] : [+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$.

Prin intervenţia repetată, în raport cu numărul opozanţilor, a eroului, situaţia firească iniţială este restabilită: $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_1]$. Nu acesta este însă sfîrşitul basmului; recompensa, care e obligatorie, se adaugă situaţiei fireşti recreate, amplificînd-o la forma $[+_2] : [+_1] \rightarrow [+_2]$.

Modelul general al basmului, din această perspectivă, e model ternar de situaţie ($firesc_1$ — nefiresc — $firesc_2$).

Basmul „Cenuşotcă" [17]

Este construit pe motivul răspîndit al Cenuşăresei. Mama vitregă îşi exercită răutatea asupra fetei soţului ei. Prin travestiri, mijlocite de sfatul unui cocoş şi de un obiect ajutător, fata se face remarcată de fiul împăratului. Proba pantofului pierdut o hărăzeşte a fi împărătească. Sora ei vitregă intervine, o omoară. Dar ea se metamorfozează, se face recunoscută şi-şi reia drepturile.

Iniţial există o familie firesc închegată (aici familia este termenul în jurul căruia operează firescul şi nonfirescul). Era deci o familie firesc înche-

[16] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică* I, Bucureşti, 1966, vol. I, p. 366.
[17] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 571.

https://biblioteca-digitala.ro

gată (mamă — tată — fiică). Aceasta este situaţia firească iniţială : $[+_1]$. Un factor opozant obiectiv — moartea — (—) intervine ; moartea mamei înseamnă o nonfamilie, deci o situaţie nefirească $[-]$: $[+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$. Tendinţa spre întregire, spre firesc, aduce o încercare de închegare a întregului. Rezultă o familie nefiresc închegată (tată — mamă vitregă — fiica ei — fata lui). Relaţiile corespund tipului de familie, relaţii de duşmănie, deci nefireşti. S-a ajuns la o situaţie nefirească, pe care din nou prestabilita tendinţă spre firesc încearcă s-o remedieze. De aceea e cerut un actant adjuvant (+), care face o serie de încercări de refacere.

Obţine o refacere provizorie, imperfectă, a firescului. Caracterul imperfect e prestabilit ; mentalitatea, etica populară, nu admite firescul perfect, definitiv, în condiţiile existenţei celor ce au contribuit la nefiresc. Firescul perfect presupune o lichidare a acestora. Deci, situaţia nefirească la care s-a ajuns, prin acţiunea adjuvantă (+), prin travestiri, cunoaşte o refacere în stadiul imperfecţiunii : $[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+ a]$. Căsătoria, care înseamnă tocmai acest stadiu, duce la o nouă familie. La această nouă stare familială apare un nou actant opozant — sora vitregă (—). Mama vitregă nu e un actant opozant activ ; e doar un agent cerut de acţiunea realului actant opozant — moartea — şi e o expresie doar a nefirescului, a duşmăniei. Sora vitregă — printr-o formă amplificată a duşmăniei ca stare permanentă — intervine prin violenţă (—). Acest caracter amplificat se explică prin două elemente : opozanta este într-o situaţie competiţională cu sora ei la titlul de împărăteasă, şi apoi actantul opozant intervine acum într-o situaţie fericită pe care vrea s-o strice, pe cînd mama vitregă intervenea într-o situaţie dată nefirească, nefericită, pe care era menită doar s-o întreţină.

Caracterul competiţional al relaţiei erou — actant opozant explică acţiunea violentă. Basmul pe motivul „Albă ca Zăpada" aduce suficiente argumentări : aici e o concurenţă de frumuseţe fizică între fată şi mama vitregă. De aceea, mama vitregă devine un real actant opozant, acţionînd în consecinţă. Ea îndeplineşte şi rolul de expresie a nonfirescului, în secvenţa în care moartea e opozantul, dar şi rolul pe care îl are aici sora vitregă, de actant opozant activ, în secvenţa concurenţei.

Violenţa strică deci firescul imperfect ; ea ajunge la un nou — şi natural — imperfect, provizoriu nefiresc : $[+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a]$. Spunem natural, deoarece elementul final al basmului trebuie să însemne firesc (aceasta ca lege a construirii basmului popular). Prin intervenţia unui nou actant adjuvant — metamorfoza — (+), se ajunge la o reparare perfectă definitivă : $[-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2]$.

Demascarea opozanţilor, pedepsirea crîncenă a fetei babii, şi nu şi a acesteia, sînt în corelaţie cu rolul lor diferit de care am vorbit mai sus. Demascarea şi pedepsirea opozantei permit existenţa unui firesc perfect, creat tot în jurul termenului de familie. Rezultă o familie firesc închegată. Modelul este deci :

$$[+_1] \rightarrow (-) \rightarrow [-]$$
$$[-] \rightarrow (+) \rightarrow [+_a]$$
$$[+_a] \rightarrow (-) \rightarrow [-_a]$$
$$[-_a] \rightarrow (+) \rightarrow [+_2].$$

https://biblioteca-digitala.ro

$[+_1]$ şi $[+_2]$ nu sînt echivalenţi; apare adaosul obligatoriu, al răsplatei; $[+_2]$ realizează saltul în lumea împărătească.

Modelul e şi aici ternar, amplificat cu o pereche de situaţii, în poziţii ale imperfecţiunii: firesc $_1$ — nefiresc — firesc imperfect — nefirescul corespunzător — firesc $_2$.

Această amplificare pe un model general permite extinderea naraţiunii, îmbogăţirea faptică a relatării.

Basmul „Nucul de aur" [18]

Basmul oferă un alt mod de amplificare a modelului general. Un tînăr se urcă în copacul roadelor de aur pentru a le aduce împăratului (acesta e un pretext al desfăşurării ulterioare, pretext prezent aici datorită contaminării). El se căsătoreşte cu stăpîna acestui straniu lăcaş şi îşi aduce mama pentru a se bucura şi ea de un trai fericit. Aceasta însă calcă interdicţia dominatoare şi dătătoare de fericire şi totul se schimbă — soţia pleacă spre un loc greu de găsit, de a cărui aflare depinde refacerea situaţiei din acest segment.

Tînărul îşi urmează drumul, întîlneşte un loc dominat de nefericire, transformat astfel de puterea unei bătrîne. Prin respectarea unei interdicţii, el reuşeşte să readucă binele. Această situaţie este provizorie, deoarece călcarea unei alte interdicţii reface nefirescul. Posibilitatea revenirii la firesc ţine tot de acel loc ciudat şi de găsirea lui.

Sînt pînă aici două segmente paralele care se întîlnesc în punctul final, pentru a merge apoi împreună într-un singur segment al rezolvării definitive. Găsirea locului şi acţiunea de aici a eroului aduce rezolvarea ambelor situaţii rămase în punctul nefirescului.

Lipsa soţiei $[-]$ prin ascensiunea eroului $(+)$ este rezolvată, apare o situaţie firească $[+_1]$, vătămată apoi prin violarea interdicţiei $(-)$.

Primul segment începe cu o situaţie fericită provizorie $[+_1]$, imagine a situaţiei fireşti finale, definitive, perfecte. Acţiunea opozantă a călcării interdicţiei, prin actantul opozant, mama $(-)$, aduce o provizorie situaţie nefericită $[-_1]$:

$[-]\rightarrow(+)\rightarrow[+_1]$; $[+_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-_1]$. (interd. violată)

Segmentul al doilea are un model identic. Situaţia nefericită este creată printr-un actant opozant: baba $(-)$. Deci un $[+'_1]$ iniţial, imagine a firescului final, e vătămat: $[+'_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-'_1]$.
Eroul reface provizoriu firescul: $[-'_1]\rightarrow(+)\rightarrow[+'_1]$ (model de situaţie identic cu prima secvenţă a segmentului anterior). Tot prin călcare de interdicţie se ajunge la o situaţie nefirească provizorie: $[+'_1]\rightarrow(-)\rightarrow[-'_1]$ (interd. violată)
(model de situaţie identic cu a doua secvenţă a segmentului anterior). $[-_1]$ şi $[-'_1]$ se pot reface printr-o singură acţiune. Deci: $[-_1]$ şi $[-'_1]\rightarrow(+)\rightarrow[+_1]$ şi $[+'_1]$ · $[+_1]$ şi $[+'_1]$ nu sînt identice cu situaţiile fireşti ale segmentelor anterioare, tocmai prin caracterul lor definitiv.

[18] Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 532.

https://biblioteca-digitala.ro

Situaţiile fireşti provizorii erau doar situaţii virtuale, care devin posibile şi definitive prin lichidarea actului de vătămare, a actanţilor şi a situaţiilor opozante.

Modelul general e acelaşi model ternar [+] [−] [+], amplificat atît prin situaţiile provizorii, cît şi prin dublarea lor prin acţiunile paralele ale celor două segmente iniţiale.

★

Am exemplificat modelul general de construcţie de text a basmului fantastic, din punctul de vedere al tendinţei permanente de echilibru, care domină în lumea basmului.

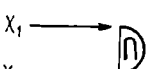
Subliniem din nou că modelul nu se centrează pe refacerea unui firesc iniţial (aşa cum, de pildă, modelul Alan Dundes preconiza prin opoziţia lipsă/lichidarea lipsei, ca elemente polare ale naraţiunii), ci modelul se axează pe un firesc nou creat, un firesc calitativ nou prin pulsul pe care-l presupune.

III. Modelul logic al basmului fantastic

Căutăm în continuare a desprinde modele de basm fantastic, modele de construcţie logică, operînd cu elemente relaţionale de logică matematică. Aceste funcţii logice corespund unor relaţii de basm între elemente (pe care le vom nota cu X) şi între stări sau acţiuni (pe care le vom nota cu Y). Vom evidenţia situaţia în raport cu elementele existente sau nonexistente.

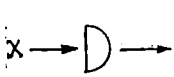
Funcţiile de care ne folosim sînt următoarele:

1. Funcţia **şi** — care exprimă concomitenţa elementelor intrate în relaţie; funcţia este notată:



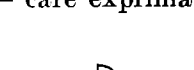
$$\text{sau: } Y = X_1 \cap X_2 . \qquad (1)$$

2. Funcţia **da** — care exprimă corespondenţa elementelor; este notată:



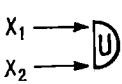
$$\text{sau } Y = X. \qquad (2)$$

3. Funcţia **nu** — care exprimă opoziţia, negarea elementului; este notată:



$$\text{sau } Y = \bar{X} . \qquad (3)$$

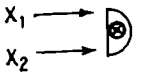
4. Funcţia **sau** — care exprimă suficienţa unui singur element, dar în acelaşi timp necesitatea lui; este notată:



$$\text{sau } Y = X_1 \cup X_2 . \qquad (4)$$

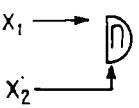
https://biblioteca-digitala.ro

5. Funcția **sau exclusiv** — care arată faptul că din două elemente doar unul e necesar și numai el, deci respinge concomitența pe care funcția **sau** o admitea; este notată:



(5)

6. Funcția **interdicție** — care arată că din două elemente primul în mod obligatoriu trebuie să existe, în timp ce al doilea în mod obligatoriu să lipsească; este notată:

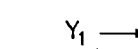


(6)

Exemplificăm descifrarea unor modele, în funcție de elemente (X) și de stări și acțiuni (Y), corelate prin aceste relații logice.

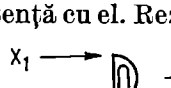
Basmul „Voinic de codru" [19]

Condițiile neobișnuite de naștere a eroului, prin corespondență, explică prezența unor însemne ajutătoare în acțiunile la care este menit; deci Y_1 (naștere neobișnuită a lui X_1) obligă apariția obiectelor (X_2), agenți adjuvanți în acțiune:



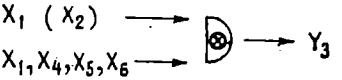
(7)

O dată apărute, obiectele se suprapun acțiunilor eroului, intră într-o relație de concomitență cu el. Rezultă o nouă situație — putința izbînzii (Y_2):



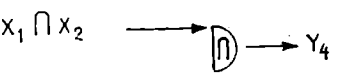
(8)

În situația Y_2 are loc confruntarea cu dușmanii (X_3, X_4, X_5, X_6). Într-o relație de desemnare a victoriei, de alegere între cei care se luptă, situație în care concomitența este imposibilă, deci printr-o relație „sau exclusiv", se exprimă confruntarea:



(9)

Faptul că lui X_1 (eroul) i se adaugă X_2 (însemne) — situație notată Y_2 (putința izbînzii) — decide în Y_3 (confruntare). Printr-o relație de interdicție, de obligatorie lichidare a termenului secund, a opozanților, se exprimă victoria eroului:



(10)

$$\text{sau } Y_4 = \underbrace{X_1 \cap X_2}_{Y_2} \cap \bar{X}_3, \bar{X}_4, \bar{X}_5, \bar{X}_6.$$

[19] Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 366.

https://biblioteca-digitala.ro

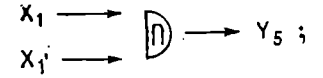
Situaţia nefirească se exprimă printr-o relaţie de concomitenţă a celor două grupe de elemente :

$$X_1 \cap X_3 \cap X_4 \cap X_5 \cap X_6 = - \text{ (nefiresc).}$$

Situaţia firească se exprimă printr-o relaţie de excludere obligatorie a elementelor opozante :

$$X_1 \cap \overline{X}_3 \cap \overline{X}_4 \cap \overline{X}_5 \cap \overline{X}_6 = + \text{ (firesc).}$$

Acesta este de fapt un $firesc_1$, egal cu firescul preexistent nefirescului. La $firesc_1$, se adaugă recompensa, exprimată printr-un Y_5, rezultat în urma unei relaţii de concomitenţă a eroului cu un element X_1' (fata) :

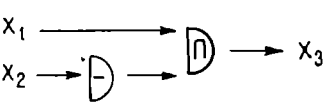


(11)

Y_5 exprimă $firescul_2$, final şi perfect.

Basmul „Cenuşotcă" [20]

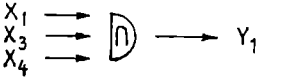
În prezenţa unui element X_1 (fata) şi în absenţa unui element X_2 (mama), apare un al treilea element X_3 (mama vitregă), locţiitor nefiresc al lui X_2. Deci concomitenţa elementului prezent şi a celui absent explică apariţia unui al treilea element :



(12)

sau X_3 apare datorită relaţiei $X_1 \cap \overline{X}_2$.

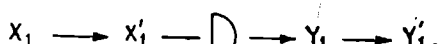
Deci această situaţie aduce noi elemente : X_1 (fata), X_3 (mama vitregă), X_4 (fiica acesteia). Concomitenţa tuturor acestor elemente determină o anumită stare nefirească — Y_1 (duşmănie) :



(13)

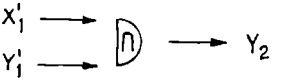
sau $Y_1 = X_1 \cap X_3 \cap X_4$.

Dar X_1 îşi schimbă valoarea ca element; X_1 devine împărătească — X_1'. Concomitent, şi în mod firesc, se schimbă şi starea : Y_1 devine Y_1' (invidie, o stare amplificată a lui Y_1). Aceste schimbări se exprimă printr-o relaţie de concomitenţă :



(14)

Concomitenţa noului element şi a noii stări determină o acţiune Y_2 — vătămare, care are ca urmare o moarte nefirească :



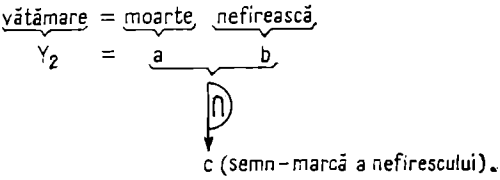
(15)

[20] Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 571.

https://biblioteca-digitala.ro

sau $Y_2 = X_1' \cap Y_1'$.

$Y_1 - Y_1' - Y_2$ sînt grade de intensitate diferită ale unei stări, stare care conduce acțiunea și personajele :



(16)

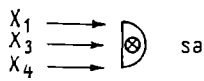
Prin descifrarea semnului, deci prin negarea lui, fata împărătească reapare (X_1') :

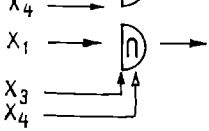
(17)

Avem prezente iar cele trei elemente X_1, X_3, X_4.

Printr-o relație sau exclusiv trebuie să se decidă deznodămîntul.

Situația firească finală (Y_3) obligă înlăturarea elementelor opozante, care intră în relația de interdicție ca grup secund.

Deci relația : 

devine : 

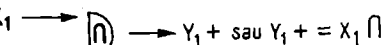
(18)

Y_1 — dușmănie — se exprimă printr-o relație de adițiune, de concomitență : $Y_1 = X_1 \cap X_3 \cap X_4$ — situație nefirească.

Y_3 — situație firească — se exprimă printr-o relație de interdicție : $Y_3 = X_1 \cap \overline{X}_3 \cap \overline{X}_4$. $\frac{Y_1}{Y_3} = \frac{X_3 \cap X_4}{\overline{X}_3 \cap \overline{X}_4}$ Este deci un raport direct proporțional al situației nefireşti și firești cu prezența și, respectiv, absența elementelor dușmănoase.

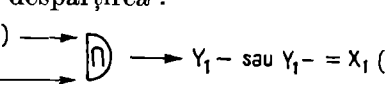
Basmul „Nucul de aur" [21]

Ajuns în lăcașul din înălțimile copacului, eroul — element X_1 întîlnește pe fată — element X_1'. Printr-o relație de concomitență se creează o situație firească provizorie — căsătoria — $Y_1 +$:



(19)

Acțiunea retardantă a mamei (element X_1''), prin încălcarea interdicției, strică acest $Y_1 +$ cu caracter provizoriu, aducîndu-l la starea $Y_1 -$, deci o situație nefirească, despărțirea :



(20)

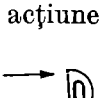
[21] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 532.

https://biblioteca-digitala.ro

În segmentul următor, modelul e același. Eroul (X_1), prin intervenția unui agent sfătuitor — fata — (X_2), reface o situație fericită provizorie într-un anume oraș :

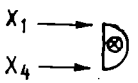
$$X_1 \cap X_2 \rightarrow Y_1' \text{ sau } Y_1' = X_1 \cap X_2. \tag{21}$$

Dar intervine un actant opozant — o bătrînă — (X_3), care îl determină pe erou la o acțiune aducătoare a unei noi situații nefericite :



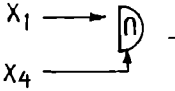
$$X_1 \cap X_3 \rightarrow Y_1' - \text{ sau } Y_1' - = X_1 \cap X_3. \tag{22}$$

Rezolvarea definitivă a lui Y_1- și a lui $Y_1'-$ este legată de o unică cerință, prin a cărei îndeplinire $Y_1- \rightarrow Y_1+$ și $Y_1'- \rightarrow Y_1'+$. Pentru Y_1 — este necesară confruntarea elementului X_1 cu un element dușmănos X_4, care ține în stăpînire pe X_1' (soția) :



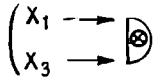
$$X_1 \otimes X_4. \tag{23}$$

Avînd loc această relație, starea firească finală obligatorie, și definitivă se dobîndește printr-o relație de interdicție, de neapărată înlăturare a lui X_4 :



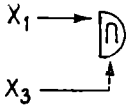
$$X_1 \cap \bar{X}_4 \rightarrow Y_1+ \text{ sau } Y_1+ = X_1 \cap \bar{X}_4. \tag{24}$$

Modelul este identic și pentru rezolvarea lui $Y_1'-$. În confruntarea elementelor X_1 și X_3



$$(X_1 \otimes X_3) \tag{25}$$

se decide printr-o relație asemănătoare :



$$X_1 \cap \bar{X}_3 \rightarrow Y_1' + \text{ sau } Y_1' + = X_1 \cap \bar{X}_3 \tag{26}$$

Y_1+ și $Y_1'+$ sînt stările firești definitive, perfecte, calitativ noi față de primele situații firești, tocmai prin caracterul lor irevocabil.

★

Seria modelelor exemplificate s-ar putea prelungi încă. Ne oprim însă aici, căutînd a desprinde cîteva puncte conclusive asupra modelului

https://biblioteca-digitala.ro

obţinut prin aplicarea funcţiilor logice matematice, model de construcţie logică a basmului fantastic.

Modelul se constituie pe două linii — una a elementelor, care, intrînd în diverse tipuri de relaţii între ele, creează cea de a doua linie, a stărilor, a situaţiilor. Se observă că, atunci cînd în relaţiile dintre elemente se află şi acelea purtătoare ale actului duşmănos, stările corespunzătoare create sînt nefireşti, dispuse într-o gradaţie ascendentă. Situaţia firească finală nu se obţine decît prin înlăturarea definitivă a acestor elemente. Această lichidare nu are loc decît în confruntarea cu elementul reprezentant al binelui, confruntare decisă întotdeauna într-un singur sens.

Situaţia nefirească are totdeauna ca model concomitenţa elementelor. În mod paralel, situaţia firească are totdeauna ca model excluderea obligatorie a unuia sau a unora dintre elemente.

Modelul logic al basmului fantastic se desprinde ca :

— o relaţie de concomitenţă **(şi)** ;
— o relaţie de alegere între elemente **(sau exclusiv)** ;
— o relaţie de necesară excludere a elementului secund sau a unui grup secund de elemente **(interdicţie).**

Este deci tot un model ternar. Între aceste relaţii fundamentale, se înscriu şi alte relaţii secundare, ajutătoare, aşa cum am întîlnit în exemplele analizate.

MODÈLES MATHÉMATIQUES DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN

Partant de quelques idées concernant le processus de modelage du texte littéraire, processus tendant à établir la corrélation entre les éléments significatifs dans un système, qui confère au texte la valeur d'un code de communication, dont le déchiffrement constitue l'objet de l'étude structuraliste, et retenant quelques aspects de certaines recherches de prestige dans ce sens, nous avons essayé de trouver une voie de déchiffrement des éléments-motifèmes, de découverte du modèle du conte fantastique roumain.

Un premier modèle qui se détache est celui de la construction. Le modèle général de la construction du conte fantastique est l'oscillation entre une situation normale et une situation non normale en supposant une normalité initiale iniquement préjudiciée. La disparition de l'acte préjudiciable correspond à la solution que nous avons nommée punition et l'action d'aboutissement au normal final va de pair avec la solution que nous avons nommée récompense. Le modèle peut-être amplifié par des phases intermédiaires de normal et de non-normal dans des positions provisoires, imparfaites.

Dans le chapitre suivant nous avons essayé de découvrir des modèles de construction logique du conte, en usant d'éléments relationnels de logique mathématique. Ces fonctions logiques correspondent à des relations

https://biblioteca-digitala.ro

de conte, entre des éléments et des états ou actions. De ce point de vue, le modèle se constitue sur deux lignes — l'une, celle des éléments qui, entrant dans différents types de relations, créent la seconde ligne, celle des états, des situations. Les relations entre les éléments parmi lesquelles se trouvent celles qui déterminent l'acte malveillant, les états correspondants créés sont non normaux, disposés dans une gradation ascendante. L'élimination définitive de ces éléments a lieu par la confrontation avec l'élément représentant le bien, confrontation toujours décidée dans un seul sens, aboutissant à la situation normale finale.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TIBERIU BREDICEANU
(1877—1968)

Activitatea de folclorist și armonizator de cîntece populare sau de creator al unor melodii în spiritul muzicii poporului român a lui Tiberiu Brediceanu — stins din viață, în decembrie 1968, la vîrsta de aproape nouăzeci și doi de ani — constituie una din etapele semnificative ale evoluției culturii muzicale românești. Lugojul în care s-a născut, cu mediul său de vechi și trainice tradiții artistice, a deschis în fața viitorului muzician, încă din copilărie, atracția

de nelnvins a cîntecelor și jocurilor populare. Zăcea în ele o acumulare de frumusețe artistică și de forță vitală pe care lăutarii bănățeni de altădată, între care și vestitul Nicolae Iancu-Nica, sau cîntăreți ca Iuliu Panaiot le tălmăceau cu o impetuozitate naturală, plini de un gust înnăscut și de atenție la nuanțe. O înrîurire profundă asu-

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 331—339, București, 1969

https://biblioteca-digitala.ro

pra formației profesionale a viitorului muzician a avut Corul mitropolitan din Iași, condus de Gavriil Musicescu, care, cîntînd cu măiestrie melodii populare aranjate pe patru voci, a provocat, cu prilejul unui turneu în Lugojul de acum opt decenii, o frămîntare a bucuriei publice sporită de semnificația națională a folclorului promovat în muzică de concert.

Această intenție de promovare a cîntecului popular, a bogăției de imaginație creatoare și a intensei vieți sufletești a poporului nostru într-o artă cu audiență cultă a făcut din Tiberiu Brediceanu un precursor al școlii românești de compoziție, un precursor a cărui valoare istorică nu constă în primul rînd în actul creator propriu-zis, cît în cel de investigare a fondului de sensibilitate, tezaurizat în folclorul nostru muzical.

Pentru folcloristica muzicală românească din secolul al XIX-lea și primele decenii din secolul nostru, Tiberiu Brediceanu înseamnă — alături de D. G. Kiriac, Ion Vidu, Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, datorită culegerilor sale sistematice și numărului mare al prelucrărilor de melodii vocale și instrumentale, de fapt al armonizărilor și aranjamentelor pentru voce și pian, pian solo sau alte instrumente — unul dintre cele mai importante și mai interesante momente. Opera lui de folclorist, de o fină intuiție artistică, începută în 1891 și dusă cu pasiune timp de o jumătate de secol, însumează : *170 cîntece populare românești din Maramureș* (1910), colecție publicată în anul 1957 sub îngrijirea Institutului de folclor, *810 melodii populare românești, culese în 82 de comune din Banat* (1921 — 1925) și *1080 melodii populare românești culese între anii 1891 — 1941 în toată țara*, colecții în manuscris. O seamă din aceste materiale au fost înregistrate pe 214 cilindri de fonograf, actualmente păstrați în arhiva Institutului de etnografie și folclor. Culegerile acestea îndeplinesc condițiile de notare obiectivă a melodiilor românești, îngăduind folcloristului Tiberiu Brediceanu trageea anumitor concluzii generale, privind principiile creației și răspîndirii muzicii noastre populare pe baza studierii elementelor constitutive ale expresiei muzicale, a detaliilor comparative, a integrării fenomenului folcloric în viața comunităților rurale.

Însușindu-și, prin culegerile sale îndelungate, cîteva din principalele dialecte muzicale ale poporului român, îndeosebi din vestul și nord-vestul țării, Tiberiu Brediceanu și-a alcătuit din gramatica istorică a melosului popular un ideal estetic, dobîndind în creația sa un limbaj propriu, pe care îl socotim tot atît de actual azi cum a fost și acum șaizeci sau șaptezeci de ani, cînd și-a publicat primele culegeri și prelucrări de melodii populare.

Prin notarea lor exactă, prin prelucrarea și vărsarea lor în circuitul artei culte, Tiberiu Brediceanu a urmărit să ridice la nivelul altor produse ale artei universale ceea ce i s-a părut mai valoros în folclorul nostru muzical. Doinele, cîntecele, baladele și jocurile sale, răspîndite în întreaga țară, unele chiar într-o arie mai largă, demonstrează că el a selectat cu o exemplară rigoare artistică tot ce era mai autentic și mai expresiv în folclorul muzical românesc. Cele șase variante ale *Mioriței*, *Bagă, Doamne, luna-n nor*, *S-a dus cucul de p-aici*, *Știi tu, bade, ce mi-ai spus*, *Voinicel cu părul creț*, *Bade, după dumneata*, *Pe sub flori mă legănai* și multe altele, nu sînt numai citate folclorice, dar și acte de confirmare artistică a muzicii noastre populare, a cărei bogăție ritmică, melodică, armonică și poetică a stimulat pe mulți dintre compozitorii români la crearea unui limbaj investit cu coordonatele specifice poporului nostru. El însuși a dat exemplu, închegînd din materialul cules și cu ajutorul invenției proprii un *Poem muzical-etnografic* (1905), tablourile lirice din viața poporului român la *La șezătoare* (1908), *Seara Mare* (1924), *La seceriș* (1936) și pantomima, rămasă inedită, *Învierea*, după Lucian Blaga (1932).

Personalitatea umană și artistică a lui Tiberiu Brediceanu radiază, prin opera lăsată, grandoarea statorniciei în slujba unei singure idei și frumusețea dăruirii unei pasiuni unice. Pentru faza de tranziție a muzicii românești culte, de la primele începuturi șovăitoare la organizarea conștientă a factorilor artistici și sociali de dezvoltare a creației și culturii muzicale, el rămîne una dintre acele pietre de temelie fără de care am înțelege doar parțial creația compozitorilor din școala națională și multe din preocupările muzicii noastre contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro

Frumuseţea artei simple şi spontane a lui Tiberiu Brediceanu o dovedeşte faptul că, în pofida transformărilor limbajul muzical, ea n-a decăzut în rîndul valorilor muzuale, ci se perpetuează în repertoriul viu al zilelor noastre, angajînd emoţia ascultătorilor şi îmbogăţind continuu sensibilitatea românească.

George Sbîrcea

Folclor literar, vol. I, Universitatea din Timişoara, Timişoara, 1967, 488 p.

Cercul ştiinţific de folclor al Universităţii din Timişoara îşi materializează activitatea printr-un interesant prim volum de studii şi materiale, purtînd semnătura nu numai a unor specialişti de prestigiu, dar şi a unor începători în profesie.

Volumul se deschide cu studiul prof. Mihai Pop intitulat *Metode noi în cercetarea structurii basmelor.*

Aplicînd principiile şi metodele cercetării structuraliste în studiul literaturii orale — pe care de altfel autorul le prezintă sumar în introducerea studiului său, însoţindu-le de o bogată bibliografie — , prof. Mihai Pop îşi propune să analizeze structura compoziţională a unui basm românesc. În acest scop, din repertoriul povestitorului Iordan Dobre din Fierbinţi, unul dintre cei mai talentaţi povestitori contemporani, este ales basmul despre „prinţesa travestită în soldat".

Concluziile la care ajunge prof. Mihai Pop sînt semnificative, reuşind în felul acesta nu numai să contribuie la elucidarea unor probleme de interes ştiinţific, ci să şi demonstreze prestigiul „structuralismului", frecvent discutat atît la noi, cît şi în străinătate datorită fie neînţelegerii, fie aplicării lui nerelevante în cercetarea unor opere ale literaturii culte. În acest sens credem că trebuie reţinută concluzia, care, pentru eventualele ei consecinţe — dată fiind personalitatea autorului — asupra orientării cercetărilor folcloristicii noastre, poate fi reprodusă în întregime :

„Cercetarea basmelor [. . .] ridică probleme multiple, pe care abia le-am atins, dar care ar merita mai multă atenţie din partea folcloriştilor. Mesajul artistic oral, realizat într-un sistem semiotic propriu, avînd caracter colectiv şi tradiţional, se apropie mai mult de comunicarea lingvistică propriu-zisă decît mesajul artistic cult şi se pretează deci mai bine cercetării structuraliste. Studierea lui poate să tragă foloase reale din folosirea rezultatelor teoretice şi metodologice ale lingvisticii moderne şi ale teoriei comunicaţiilor" (p. 11).

Reluînd discuţii mai vechi dar aducînd noi argumente, G. Ivănescu ajunge, în studiul intitulat *O influenţă bizantină sau slavă în folclorul românesc*, la unele concluzii interesante privind originea Caloianului, evoluţia şi răspîndirea lui, căile posibile de pătrundere la români, etimologia cuvîntului care denumeşte acest străvechi obicei. Lăsînd loc deschis unor cercetări viitoare care să elucideze pînă la capăt problemele, G. Ivănescu aduce o preţioasă contribuţie teoretică, menită să facă lumină în problemele spinoase de felul celei în discuţie.

Concepţia lui Lucian Blaga, teoria lui filozofică în legătură cu religiile popoarelor vechi şi oglindirea acesteia în opera sa literară fac obiectul studiului prof. Eugen Todoran, unul dintre redactorii volumului pe care-l prezentăm, în care se discută despre *Mitul lui Zamolxe în teatrul lui L. Blaga.* Prof. Eugen Todoran aduce o preţioasă contribuţie la cunoaşterea personalităţii lui L. Blaga, la o mai justă înţelegere a operei lui.

Consecvent unor preocupări mai vechi, Ov. Papadima analizează *Motivul „scrierii pe cer" în literatura universală şi în folclor*, aducînd noi date despre circulaţia şi evoluţia acestui motiv în literatura şi folclorul universal şi în folclorul nostru. Studiul constituie un aport la analiza raportului dintre literatura cultă şi cea populară, dar şi o contribuţie la alcătuirea unei poetici proprii a creaţiei populare.

https://biblioteca-digitala.ro

Prof. I. C. Chiţimia face judicioase observaţii în legătură cu *Un motiv folcloric universal: dracul-slugă*, a cărui cuprindere în cataloagele internaţionale de specialitate este în aşa fel făcută încît nu iese suficient în evidenţă întreaga complexitate a motivului. Sînt descrise variantele poloneze şi româneşti şi menţionate cele maghiare. De reţinut mi se pare de asemenea observaţia potrivit căreia ar exista „o colaborare ideală între săracul stors de vlagă, de greutăţi şi bogătaşi, şi dracul urgisit de religie".

Încercînd să răspundă la întrebarea dacă Ion Creangă a folosit un motiv străin sau unul autohton cu circulaţie universală, Valeriu Ciobanu ajunge în *Motivul folcloric universal în „Ivan Turbincă" a lui Ion Creangă* la concluzia că scriitorul humuleştean „a selectat din tematica populară românească mai vastă a poveştilor din acelaşi grup, aparţinînd folclorului universal, tot ce a fost necesar basmului său".

Mihai Novicov, în *Elemente de doină românească în cîntecul popular rus*, reia discuţia pe marginea definirii doinei ca specie literară de sine stătătoare, aducînd o serie de argumente care, la o reluare a discuţiei, ar trebui avute în vedere.

Împărtăşind aceeaşi convingere, Gh. Vrabie tratează, în studiul ce-i poartă semnătura, un subiect apropiat: *Din arta literară a doinei transilvănene*, ceea ce dovedeşte că discuţiile pe marginea doinei sînt încă abia la început.

În *Originea şi evoluţia poetică a unor motive din lirica populară a înstrăinării*, Marin Buga reuşeşte, folosind o metodologie proprie, să stabilească originea probabilă a unor motive, evoluţia lor în timp şi spaţiu, ajungînd la concluzii ce îndeamnă la meditaţie despre: „modul în care s-au putut constitui unele categorii ale liricii populare, nelegate de obiceiuri, dacă nu în ansamblul său".

Cel de-al doilea redactor al volumului pe care-l recenzăm este Gabriel Manolescu, prezent şi cu studiul *Despre originea, semnificaţiile şi tipologia unui obicei străvechi*: *„strigarea peste sat"*. Bizuindu-se pe cercetări de teren proprii, folosind chestionarul şi despuind reviste şi colecţii, autorul reuşeşte o micromonografie a obiceiului. Surprinde însă partea finală, unde autorul, alarmat de dispariţia obiceiului, propune o soluţie nu numai artificială şi irealizabilă, dar parcă şi împotriva firii.

I. I. Popa aduce în distribuţie un subiect pe cît de vechi pe atît de disputat, în *Contribuţii la studiul practicii magice în Banat*, unde, pe lîngă un document material teoretic, reproduce într-o convingătoare anexă rezultatul propriilor sale cercetări de teren.

Cunoscut cu vechi preocupări de paremiologie, Pavel Ruxăndoiu dă în studiul pe care-l semnează, *Proverbele ca gen folcloric*, o sinteză a observaţiilor sale. Concluziile la care a ajuns sînt de natură să faciliteze dezlegarea multor probleme neelucidate pînă acum.

Lirica eminesciană oferă lui G. I. Tohăneanu obiect de analiză în *Probleme de stil şi artă literară în poemele eminesciene de inspiraţie folclorică*.

Folclorul revistelor a reţinut în ultima vreme atenţia specialiştilor. Virgil Vintilescu se opreşte asupra unor *Preocupări de folclor la „Convorbiri literare"*, reliefînd concepţia ce a animat pe redactorii „Convorbirilor" şi făcînd o trecere în revistă a principalelor categorii de materiale folclorice publicate.

Volumul încearcă, totodată, să suplinească una dintre lacunele publicaţiilor noastre: darea la lumină a materialului folcloric contemporan.

Gabriel Manolescu, I. D. Popa, D. Comloşan şi Gh. Doran publică 29 de piese de *Colinde din valea inferioară a Mureşului, Banat*, iar Nichifor Mihuţa şi Dumitru Jompan *Balade din Valea Bistrei*.

Urmează două studii închinate unul lui George Cătană, iar celălalt lui Emilian Novacoviciu, doi dintre reprezentanţii de seamă ai folcloristicii bănăţene, purtînd semnătura lui V. Şerban şi, respectiv, Lucia Jucu-Atanasiu.

În sfîrşit, lucrarea se încheie cu *Bibliografia etnografică şi folclorică românească pe anul 1963*, întocmită de Elena Dăncuş cu colaborarea lui István Almási, Mira Ciocoiu, Ion Rebuşapcă,

https://biblioteca-digitala.ro

Camelia Romanovski şi Gabriela Vöö. Principiile care au stat la baza întocmirii acesteia sînt cele folosite şi la *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*. Se cuvine acestui colectiv un cuvînt de laudă pentru munca depusă în realizarea unui asemenea preţios instrument de lucru.

Am procedat la această trecere în revistă a sumarului lucrării, ce face obiectul rîndurilor de faţă, pentru a da posibilitate cititorului să-şi facă o imagine cît mai exactă asupra a ceea ce reprezintă volumul publicat de folcloriştii timişoreni.

Sînt prezenţi folclorişti de formaţie şi valori diferite, cu păreri şi metode de lucru diferite. Chiar dacă lipsesc unele semnături, se poate afirma cred, fără a greşi prea mult, că lectura volumului oferă o imagine cît de cît exactă a mişcării folcloristice contemporane ; de fapt, în aceasta constă tocmai meritul colectivului redacţional.

Existenţa unui rezumat al studiilor, într-una din limbile de circulaţie internaţională, asigură cărţii o accesibilitate mai largă.

Publicarea volumului următor va aduce, credem, noi dovezi în sprijinul celor susţinute de noi. Ne-ar bucura în egală măsură o ţinută tehnică mai îngrijită — pe aproape fiecare pagină există greşeli de tipar — şi un sumar în limbile de circulaţie internaţională. Sînt amănunte care, fără a afecta valoarea lucrării, ţin totuşi de o mai bună prezentare a ei.

Al. Dobre

ION BÎRLEA, *Literatură populară din Maramureş*, ediţie îngrijită de Iordan Datcu. 2 vol., Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, vol. I : LXXIII + 335 p. + 10 facs. + 1 il., vol. II : 500 p. + 33 il.

Reeditarea de către Editura pentru literatură a importantei colecţii de folclor maramureşean aparţinînd preotului Ion Bîrlea constituie un eveniment deosebit de important în viaţa folcloristică.

Apărută în îngrijirea lui Iordan Datcu sub titlul *Literatura populară din Maramureş*, titlu sugerat încă de Ovid Densusianu, lucrarea respectă profilul ediţiei din 1924.

În cuvîntul său înainte, prof. Mihai Pop prezintă o succintă trecere în revistă a situaţiei folclorului maramureşean în ceea ce priveşte proporţia apariţiei acestuia în revistele timpului, în comparaţie cu folclorul altor regiuni, proporţie nefavorabilă pentru literatura populară a acestui ţinut. Abia mai tîrziu, cînd Tit Bud lansează apelul său către învăţătorii Maramureşului pentru a culege şi a-i trimite „tot felul de producte ale poeziei populare în versuri şi în proză" şi cînd rezultatul acestui apel se concretizează în colecţia *Poezii populare din Maramureş* (1908), folclorul Maramureşului capătă o pondere în configuraţia folclorică a ţării, deşi anterior apăruse, sub acelaşi titlu, colecţia lui Al. Ţiplea (1906).

Colecţia lui Ion Bîrlea completează ansamblul general al folclorului maramureşean, prin bogăţia şi diversitatea materialului.

Născut în comuna Berbeşti, lîngă Sighet, în 1883, Ion Bîrlea îşi dedică mare parte din activitatea sa cercetării folclorice şi istorice, activitate apreciată şi de marele savant Nicolae Iorga. Neobosit îndrumător cultural, Ion Bîrlea înfiinţează la Ieud o mare bibliotecă, în care cele mai multe cărţi conţineau date despre istoria românilor, pentru menţinerea trează a sentimentului şi unităţii naţionale. După actul Unirii, Ion Bîrlea funcţionează la Sighet ca profesor. Conduce Liga culturală din acest oraş, funcţie în care fusese numit de Nicolae Iorga, apoi „Gazeta maramureşeană" (1922 — 1932). În anii 1940 — 1946 funcţionează ca profesor la Liceul „Sf.

https://biblioteca-digitala.ro

Sava", iar în 1917 pleacă în Banat, de unde se reîntoarce în București în 1958. Întreaga sa activitate a fost închinată organizării și dezvoltării culturii românești.

În ampla sa prefață, Iordan Datcu prezintă inițial o largă analiză istorico-folcloristică, începînd cu primele documente de literatură populară din Maramureș, parcurgînd apoi întreaga activitate folcloristică desfășurată în acest ținut de diverși oameni de cultură : sînt redate facsimile ale unora din aceste documente. Analiza cuprinde toate aspectele literaturii populare din Maramureș, autorul parcurgînd o bogată literatură de specialitate, în care sînt menționate diverse date despre activitatea culturală a acestei regiuni.

După o scurtă trecere în revistă a datelor privind perioada și condițiile în care pr. I. Bîrlea a întocmit și publicat culegerea respectivă, precum și a bogatei activități culturale a acestuia, Iordan Datcu întreprinde o cercetare a modului în care diversele aspecte ale vieții sînt oglindite în poezia maramureșeană. Specificul acestei poezii se realizează printr-o concretă localizare a versurilor, mult mai pregnantă decît în alte părți ale țării, încît spațiul geografic al Maramureșului este aproape conturat în întregime în lirica populară a acestui ținut. Nu este neglijată nici prezentarea capitolelor de balade, colinde și bocete, deși mult mai succint în comparație cu cel al liricii.

Clasificarea materialului este cea întocmită de G. T. Kirileanu la prima ediție, clasificare a cărei defectuozitate Iordan Datcu o semnalează în „Notă asupra ediției".

În felul acesta, în capitolul „Balde istorice și voinicești" se află texte care pot fi cel mult cîntece epico-lirice, multe avînd însă un general caracter liric [1].

Există și reversul acestei situații, cîntece cu caracter epic sau jurnale orale care sînt repartizate în categoria cîntecelor lirice. Dar cum o reeditare impune anumite reguli în sensul reproducerii fidele a manuscrisului original, în cazul de față a primei ediții, o nouă reclasificare nu a fost posibilă.

S-a procedat și la restructurarea glosarului, pentru eliminarea unor termeni uzuali — care se repetau la fiecare utilizare — , precum și a notelor.

Ediția conține două anexe.

Prima cuprinde un număr de patruzeci de texte culese de Iordan Datcu din Berbești-Sighet — localitate care prin materialul folcloric predomină colecția lui Ion Bîrlea — , culegere efectuată de îngrijitorul ediției pentru verificarea gradului de menținere în circulația vie a vechilor piese folclorice din prima ediție. Piesele înregistrate fac parte din diverse genuri : colinde, hore, țipuituri. Prin sondajul efectuat s-a constatat că majoritatea pieselor din colecția pr. I. Bîrlea se bucură încă de o largă viabilitate. Textele publicate în această anexă nu cuprind întregul material înregistrat, ci numai o selecție a acestuia, restul aflîndu-se în Arhiva Institutului de etnografie și folclor. Sînt notați toți informatorii de la care, s-a culeș, vîrsta lor, sondajul urmînd o linie verticală, respectiv o cercetare pe vîrste, precum și un sumar chestionar asupra pieselor clasificate, în prima ediție, la capitolul „balade".

Anexa a doua cuprinde cîteva melodii însoțite de texte, culese de Tiberiu Brediceanu împreună cu I. Bîrlea. Neobosit culegător, Ion Bîrlea a însoțit și alți cercetători folcloriști interesați de literatura populară a Maramureșului, ca Béla Bartók și Tiberiu Brediceanu. Prezența lui Ion Bîrlea, cunoscut locuitorilor ținutului, a facilitat acea atmosferă „de cordialitate și deplină încredere atît de necesară unei destăinuiri muzicale sincere", după cum declară Tiberiu Brediceanu [2].

Ediția este însoțită de diverse fotografii cu aspecte atît din activitatea pr. Ion Bîrlea, cît și cu caracter etnografic, reprezentînd portul maramureșean, biserici, porți artistic sculptate, reproduceri de tablouri cu peisaj maramureșean etc.

---

[1] Vezi „Fată înstrăinată", p. 46, „Drăguțul întemnițat", p. 67, „Drăguțul necredincios. blăstămat de mindra sa", p. 68 etc.

[2] Vezi prefața la lucrarea recenzată, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu o ținută grafică deosebită, întocmită cu multă seriozitate, lucrarea face cinste editurii și celui care a lucrat la reeditarea ei, constituind după afirmația prof. Mihai Pop „o contribuție de preț la cunoașterea tradiției culturale a locurilor spre care s-au îndreptat la un moment gîndurile lui M. Eminescu.

Ea este o încununare a străduaniilor de o viață întreagă a cărturarului care sub această formă locală a dus pînă astăzi firul slovelor românești, pe care au început să-l depene cărturarii de la mănăstirea Peri, l-au continuat modeștii dieci și urmașii lor «docenți» de mai tîrziu și îl continuă, încă poate uneori tot atît de necunoscuți ca și înaintașii lor rămași anonimi, atîția iubitori ai poeziei populare maramureșene".

Ligia Bîrgu-Georgescu

TRAIAN MÎRZA, *101 cîntece și melodii de joc de pe Crișuri*, Oradea, Casa creației populare a județului Bihor, 1968, 128 p.

Bihorul, vatră folclorică cu străvechi tradiții, aduce cu sine o zestre sănătoasă de creație spirituală, pură și concentrată, de un gust sintetic dus pînă la esențializare. „Este poate — spunea Bartók — cea mai minunată muzică populară ..., care luată chiar și în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei".

Sub aspectul creației muzicale, Bihorul a fost cercetat încă de Béla Bartók. Culegerea sa *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, București, Academia Română, 1913, cuprinde 371 de melodii culese în anii 1909 și 1910 în zonele Beiuș și Vașcău. Materialul a fost revăzut în mai multe rînduri. A fost reeditat postum în facsimil, cu adnotări ale autorului: B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1967. Materialul bihorean a apărut într-o ultimă redactare muzicală a autorului în masiva colecție: B. Bartók, *Rumanian Folk Music, Volume I: Instrumental Melodies; Volume II: Vocal Melodies; Volume III: Texts*, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Bartók a inclus cele 19 colinde bihorene din colecția din 1913, retranscrise după documentele sonore respective, în monografia: *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Wien, Universal Edition, 1935 și aceasta reeditată recent: B. Bartók, *Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, IV, Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1968. Alte melodii bihorene se găsesc în: I. Cocișiu, *Cîntece populare românești*, București, Editura muzicală, 1960, în culegerea: *100 melodii de jocuri din Ardeal*, București, E.S.P.L.A., 1955, și în culegerea: G. Ciobanu și V. Nicolescu, *200 cîntece și doine*, București, Editura muzicală, 1962. La acestea se adaugă și cîteva colecții mai mici, alcătuite de metodiștii Casei județene a creației populare Bihor, care însă nu intră, prin nivelul lor neștiințific, în cadrul preocupările noastre.

Apărută sub egida Casei creației populare a județului Bihor, colecția etnomuzicologului clujean Traian Mîrza consemnează un material sonor în cea mai mare parte inedit. Lucrarea sa — alcătuită pe baza unui criteriu selectiv, din peste 800 de piese — se recomandă a fi o micromonografie zonală.

După cum autorul observă în prefață, culegerea vine în întîmpinarea unor fenomene mai noi de manifestare a creației populare muzicale, cum sînt de pildă „uniformizarea repertoriului interpreților din locurile cele mai diferite" și preponderența melodiilor de largă circulație în dauna celor locale. „În bună parte — susține autorul — aceste fenomene se datoresc

https://biblioteca-digitala.ro

şi unei insuficiente cunoaşteri a stilului zonal propriu", din pricina lipsei „unor colecţii de cîntece alcătuite şi publicate în acest scop" (p. 4).

Dincolo de această destinaţie încadrabilă în curentul de vivificare şi de reiantegrare în circulaţie a faptelor de folclor autentice, textul sonor, precum şi cel poetic produc supra celor care au avut ocazia să cunoască îndeaproape acest grai poate aceleaşi emoţii ce le încerci în faţa unei autentice capodopere.

Orînduirea pe capitole a materialului dă o imagine sintetică a vieţii muzicale a satului bihorean. Sînt cuprinse pe rînd : 1) Folclorul obiceiurilor (*Hora vergelului, Trei păcurărei* — versiunea colind a *Mioriţei, Livoara* — obicei de primăvară şi *Hora miresei*) ; 2) Folclorul ocupaţiilor (*Hora stăvarului, Cîntec de clacă la călcatul fuioarelor* etc.) ; 3) Cîntecul propriu-zis (cel mai bogat reprezentat), clasat după cuprinsul poetic în : *Cîntece despre cîntec, D-ale codrului, De dragoste şi dor, De cătănie şi înstrăinare, Diverse, Satirice* şi *Melodii lirice instrumentale* ; 4) *Cîntece vocale de joc* („*descîntături*") şi *Melodii de joc instrumentale.*

Acţiunea de culegere a producţiilor folclorice prezentate aici, desfăşurată în anii 1965—1966, a avut la bază o metodă modernă de cercetare, ale cărei principii de bază ar fi : o selecţie în culegere, urmărirea simultan-comparativă şi în desfăşurarea lor temporală a fenomenelor folclori ce, cu reveniri asupra aspectelor mai deosebite, o înregistrare tehnică de calitate, precum şi o transcriere fidelă, care permite cercetătorului o analiză profundă.

În funcţie de caracterul modal, finalele sînt aduse pe *sol* şi *mi*, centre tonal-modale prezente frecvent, afirmîndu-şi polaritatea succesiv, vădind o bicentrare în cadrul pentatonicii. Melodic, unele texte muzicale atestă o vechime incontestabilă prin prezenţa tipurilor prepentatonice şi mai ales prin pentatonica anhemitonică de tip 4 (Brăiloiu) : *re-mi-sol-la-si*, pentatonica hemitonică : *fa-sol-si-do-re* şi o scară necunoscută în materialele altor ţinuturi : *fa-sol-do-re-mi* (p. 41). De aci şi varietatea modurilor prin completarea pienilor şi uneori incertitudinea pienului la cadenţă.

Arhitectonica — organizarea în strofe muzicale — este bine precizată. Refrenele joacă un rol important în construcţia piesei, fiind destul de frecvente. Muzical, ele descriu o curbă de pe un sunet de sprijin (*re*), brodînd pienonul (*sol-la-si*) bogat melismatic. De la simplă interjecţie, refrenul evoluează, se amplifică ; se observă uneori un început de emancipare a textului, refrene alternante care dau rimă, refrene care se modifică (literar) de la o strofă la alta, în funcţie de conţinutul acestora şi de rimele vecine (p. 37).

Interesantă de sesizat, sub aspect literar, este corespondenţa interjecţiilor şi refrenelor faţă de felurite genuri : *Hoi, hoi, lerumda, ler feliţa, Hoi daina şi iară daina* în cîntările de nuntă, *Hoi, hoi* sau *Ai, da numa şi daina, măi* în cîntecul propriu-zis, *Hoi lerumda* în colinde.

Cîntecele propriu-zise se încheie cu o melodie lirică cîntată din cimpoi (p. 81).

Capitolul *Cîntece vocale de joc*, „descîntături" cum le spun bihorenii, cuprinde : melodii cu formă fixă — strigături cîntate pe o formă simplificată a melodiei instrumentale de dans, „ cu care se împletesc într-o pitorească eterofonie" (Tib. Alexandru). Desprinse de melodia instrumentală de joc, ele tind să dobîndească autonomie, alăturîndu-se cîntecelor.

Transcrierea uzează de o semiografie adecvată : desenul melodic şi ritmic aduce o sugerare plastică a materialului sonor. În acest scop sunetele nepurtătoare de silabe sînt scrise cu caractere mărunte (p. 9, 23, 28, 29, 44, 47, 51, 57, 62, 65, 66, 73). În cadrul grupurilor melismatice, sunetele cu preponderenţă sonoră sînt evidenţiate prin caractere pronunţate ; dimpotrivă, cele cu caracter ornamental sînt diminuate (p. 23, 30, 35, 40, 41, 46, 48, 54, 60, 72). Din păcate, intenţiile autorului nu au fost întotdeauna redate cu fidelitate de cel care a desenat muzica.

Aspectele de incertitudine ale intonaţiilor sînt reliefate prin săgeţi, a căror direcţie arată uşoara urcare sau uşoara coborîre a intonaţiei, semne diacritice încetăţenite în publicaţiile de specialitate (p. 35) ; intonaţiile constant stabilite în afara sistemului temperat, prin semne care indică sfertul de ton (p. 22).

https://biblioteca-digitala.ro

Notarea melodiilor instrumentale se face la înălţimea absolută a acordajului natural, de la caz la caz : cimpoiul în *do* (p. 81), fluierul în *la* (p. 111, 119), în *la-re* (p. 116, 117) cu transpunere la cvinta inferioară, în cazul nostru, atît de frecventă la instrumentele de suflat, iar vioara în acordajul ei obişnuit (p. 114—110, 114), chiar dacă acordarea coardelor a fost ceva mai jos ori mai sus în momentul culegerii.

Sub aspect ritmic „s-au pus fracţii indicatoare de măsură numai în cazul melodiilor cu ritm măsurat ; în rest s-au folosit bare obişnuite, fără fracţii, pentru a delimita formele mai plastic conturate şi bare mici pentru a delimita celule şi formule structurate de metrica versului — sugerînd cu aceasta şi accentuarea — , dar în condiţiile unui ritm liber. Execuţia acestor melodii cu ritm liber este indicată şi prin termenul *parlando-rubato*" (p. 5).

Materialul sonor este însoţit apoi de termenii de mişcare, urmaţi de indicele metronomic. Pentru autenticitatea şi identitatea sursei informaţiei se dau numele informatorului, vîrsta, data culegerii, localitatea şi zona (sau subzona) folclorică.

Prezenta colecţie, aşa cum arătam la început, se recomandă a fi o micromonografie a graiului zonal bihorean, ce într-o ulterioară revizuire credem că va fi completată şi cu unele genuri nesesizate de înaintaşii (B. Bartók) : cîntecul de leagăn, cîntecele şi jocurile de copii (a căror includere nu-şi avea loc în volumul de faţă)ş.a., dînd astfel o imagine asupra întregii creaţii muzicale a Bihorului.

Faţă de culegerea lui Bartók — cea mai cuprinzătoare pînă la ora actuală — colecţia de faţă aduce o seamă de lucruri noi : a) materiale din zona dintre Oradea — frontieră — Tinca, pînă acum total necunoscută ; b) genuri folclorice inedite : *cîntecul de vergel*, identificat pentru prima dată de autor, *cîntecul de clacă la torsul fuioarelor* şi *cîntecul păzitorilor de cai, al stăvarilor*.

Trebuie să remarcăm însă, cu regret, că, din păcate, condiţiile tehnice de prezentare a cărţii nu corespund nivelului ei ştiinţific.

Gheorghe Petrescu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografici, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție la rubrica *note și recenzii* problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252, p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristica românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 14, nr. 4, p. 251—340, Bucureşti, 1969

I.P.I. — c. 3480

43.407

Lei 20.